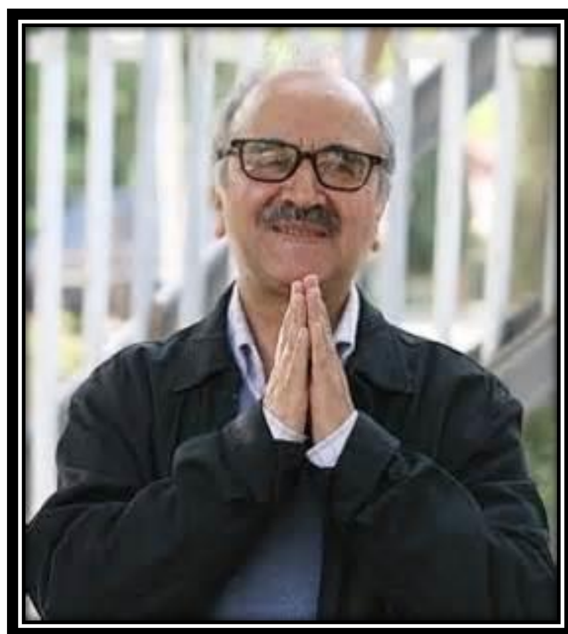


آثار و مقالات

محمدرضا شفیعی کدکنی

فهرست مطالب

- زندگی



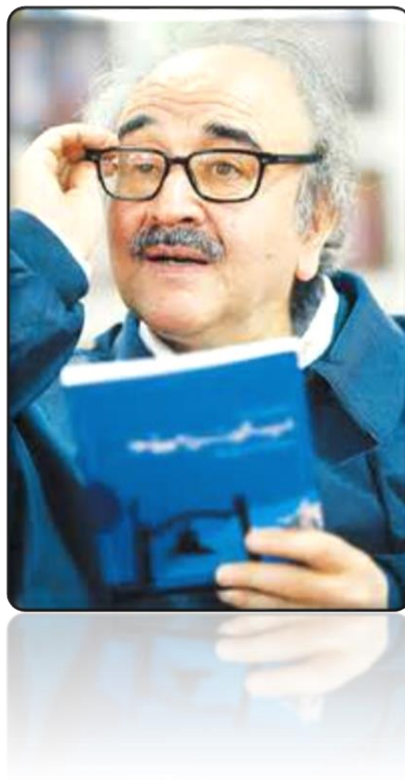
زندگی

محمدرضا شفیعی کدکنی در نوزده مهر ۱۳۱۸ در کدکن از توابع تربت حیدریه در خراسان به دنیا آمد. شفیعی کدکنی هرگز به دبستان و دبیرستان نرفت و از آغاز کودکی نزد پدر خود (که روحانی بود) و مرحوم ادیب نیشابوری دوم به فراگیری زبان و ادبیات عرب پرداخت (در هفت سالگی تمام الفیه ابن مالک را از حفظ بود) و فقه، کلام و اصول را در نزد آیت الله شیخ هاشم قزوینی فرا گرفت اما پس از مرگ شیخ هاشم قزوینی (معروف به فقیه آزادگان) تا آخرین مراحل درس خارج فقه را نزد آیت الله میلانی خواند و در این دوره با آیت الله سید علی خامنه‌ای رهبر جمهوری اسلامی همدرس بود. او به پیشنهاد مرحوم دکتر علی اکبر فیاض در دانشگاه فردوسی مشهد نام نویسی کرد و در کنکور آن سال نفر اول شد و به دانشکده ادبیات رفت و مدرک کارشناسی خود را در رشته زبان و ادبیات فارسی از دانشگاه فردوسی و مدرک دکتری را نیز در همین رشته از دانشگاه تهران گرفت.



او از سال ۱۳۴۸ تا کنون (۱۳۹۱) بنا به در خواست دانشگاه تهران استاد دانشگاه تهران است و بدیع الزمان فروزانفر زیر برگه پیشنهاد استخدام وی نوشت احترامیست به فضیلت، او از جمله دوستان نزدیک مهدی اخوان ثالث شاعر خراسانی به شمار می‌رود و دلبستگی خود را به اشعار وی پنهان نمی‌کردو او هیچ گاه در ۲۵ سال اخیر در هیچ محفلی اجتماعی (سخنرانی‌ها، سالن آمفی تئاتر و...) حاضر نشدند و بعضی از شاگردان و طرفداران او با یکدیگر پیمان بسته‌اند که با نوشتن ۱۰۰۰ نامه از او درخواست کنند که برای سخنرانی حضور پیدا کنند. تا کنون حدود ۷۵۰ نامه گرد آوری شده.

دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی، پنجشنبه ۵ شهریور ۱۳۸۸ تهران را به مقصد آمریکا ترک کرد. این سفر بازتاب وسیعی در مطبوعات ایران داشت. او برای استفاده از یک فرصت مطالعاتی به مؤسسه مطالعات پیشرفته پرینستون رفت تا در باب تاریخ و تطور فرقه کرامیه تحقیق کند و پس از ۹ ماه دوری از وطن به ایران بازگشت و پس از بازگشت به ایران بر سر کرسی تدریس خود در دانشگاه تهران حاضر شد.



کتاب‌ها و اشعار

شفیعی کدکنی سرودن شعر را از جوانی به شیوه کلاسیک آغاز کرد. پس از چندی به سوی سبک نو مشهور به نیما یوشیج روی آورد. با انتشار دفتر شعر *در کوچه باغ‌های نشابور* نام‌آور شد. آثار شفیعی را می‌توان به سه گروه انتقادی و مجموعه اشعار خود وی تقسیم کرد. آثار انتقادی این نویسنده، شامل تصحیح آثار کلاسیک فارسی و نگارش مقالاتی در حوزه نظریه ادبی می‌شود، که بخشی از آن‌ها در زیر آورده شده‌اند. در میان آثار نظری شفیعی کدکنی کتاب *موسیقی شعر* جایگاهی ویژه دارد و در میان مجموعه اشعارش *در کوچه باغ‌های نشابور* آوازه بیشتری دارد. زمزمه‌ها، شبخوانی، از زبان برگ، بوی جوی مولیان، از بودن و سرودن، مثل درخت در شب باران، هزاره دوم آهوی کوهی، صور خیال در شعر فارسی، موسیقی شعر، با چراغ و آینه (در جستجوی ریشه‌های تحول شعر معاصر ایران)، تصحیح اسرارالتوحید نوشته محمدبن‌منور، تصحیح تاریخ نیشابور نوشته حاکم نیشابوری، تصحیح آثار عطار نیشابوری، تصحیح مختارنامه، تصحیح مصیبت‌نامه، تصحیح منطق‌الطیر، تصحیح اسرارنامه، تصحیح دیوان عطار و تصحیح آفرینش و تاریخ نیز از جمله آثار محمدرضا شفیعی‌کدکنی هستند.

بررسی آثار

شفیعی کدکنی را باید در زمره شاعران اجتماعی دانست. او در اشعار خود تصویری از جامعه ایرانی در دهه ۴۰ و ۵۰ خورشیدی را بازتاب می‌دهد و با رمز و کنایه آن دوران را به خواننده نمایانده، دلبستگی و گرایش فراوان به آیین وفرهنگ ایرانی و بخصوص خراسان را نشان می‌دهد.



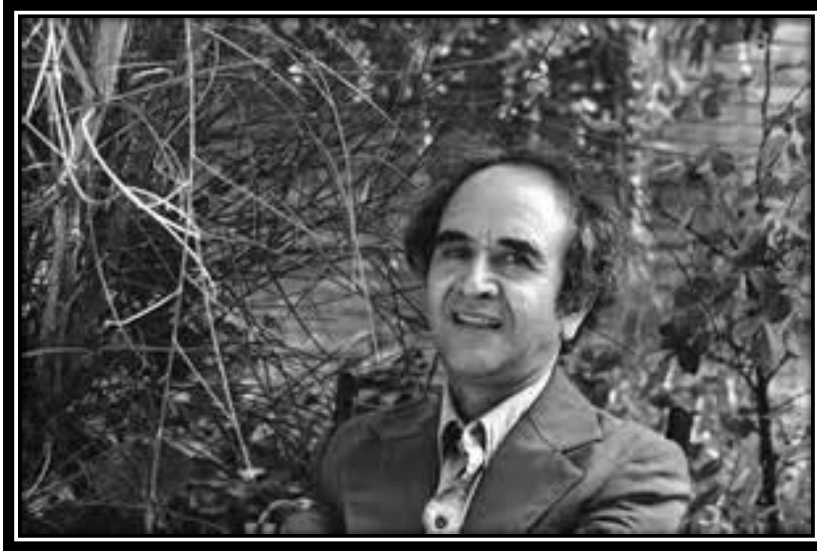
تصحیحات او نمونه اعلای تصحیح انتقادی متن است، اسرارالتوحید، مصیبت‌نامه، الاهی‌نامه، منطق‌الطیر، اسرارنامه، مقامات و حالات ابوسعید، نوشته بر دریا (مقامات ابوالحسن خرقانی)، مرموزات اسدی در مرموزات داوودی، بهترین نمونه‌های تصحیح انتقادی متن در ادبیات فارسی هستند.

او از تنها محققین تاریخ و ادب فارسی است که به تاریخ کرامیه پرداخته و کتابی منقح در این باب فراهم کرده‌است، که به زودی از سوی نشر سخن چاپ خواهد شد.

کتاب‌های دیگر او مثل موسیقی شعر، صور خیال، ادوار شعر فارسی، زمینه‌های اجتماعی شعر فارسی، از جامی تا روزگار ما امروزه از کتاب‌های کلاسیک نقد ادبی محسوب می‌شوند و خواندن آن برای هر دانشجوی علاقه مند به نقد ادبی و نظریه ادبیات واجب است.

او علاقه‌مند به شعر فارسی است و علاقه او به عرفان و نقد ادبی هم از همین‌جا نشأت می‌گیرد.

وی در کتاب زبان شعر در نثر صوفیه آورده است که آنچه در زبان فارسی به "آن" معروف است و می توان آن را جوهره جمال دانست، در زبانهای دیگر وجود ندارد. او همچنین شعر فارسی را به خاطر مسئله ردیف که در هیچ زبان دیگری امکان کاربرد آن را نمی توان یافت، ممتاز دانسته است.



شفیعی کدکنی همچنین در این کتاب شطح را نوعی شکستن تابو ها معرفی نموده و شطحیات حلاج را به طور ضمنی با کتاب زایش تراژدی نیچه مقایسه کرده است که در هر دو به تجربه بیان " بیان ناپذیرها" پرداخته شده است. نکته تازه ای که ایشان در این زمینه بیان میکنند به ساختار شطح و اینکه اخباری باشد (مانند سبحانی ما اعظم شانی) یا انشایی (انالحق) و تاثیر متفاوت این دو بیان باز می گردد. یکی از بحثهای جذاب این کتاب پاسخ به این سوال است که چرا شاعران عرب به اندازه شاعران فارسی زبان از آیات قرآن در اشعار خود استفاده ننموده اند. شفیعی کدکنی محور این کتاب خود را بر این عقیده که برای بسط و درک تجربه دست نیافتنی صوفی به ناچار باید از سخنان و زبانی که به کار برده است کمک گرفت، استوار نموده است و بیان می کند که گاه حرکت از صوت به صورت و معنی بسیار بارز است. یکی از مثالهایی که او به آن اشاره نموده شعری است از شاعری با نام علی ابن حسین مغربی که قصیده ای در حالت تب و هذیان سروده بدین شکل که :

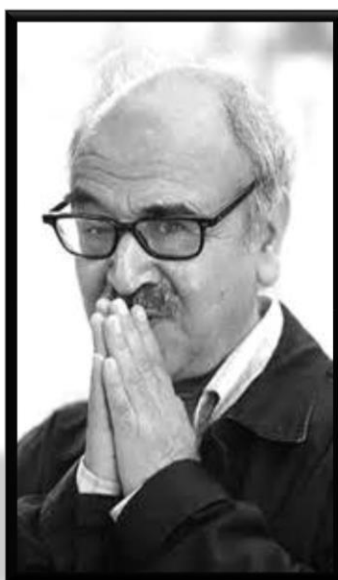
دَرَن دَرَن دَرَن دَرَن دَرَن دَرَن دَبی / انا علی بی الحسین المغربی

شفیعی کدکنی در این اثر خود برای شرح مفهوم سبک‌شناسی عرفانی می‌گوید: "هر نگاه هنری به الاهیات و دین" می‌تواند ویژگی‌های اسلوبی و سبکی خاص خود را داشته باشد، که همان سبک‌شناسی عرفانی‌است. وی همچنین معتقد است که در سرتاسر تاریخ فرهنگ و تمدن اسلامی، با دو گونه تصوف روبرو هستیم که یکی تصوف قبل از ابن عربی یا تصوف خراسانیست و دیگری تصوف بعد از ابن عربی، و این دو مکتب را بر روی مثلثی نشان میدهد که نقطه صعود یک ضلع آن مثنوی معنوی است و راس ضلع دیگر، ابن عربی است که به مرور با نزدیک شدن به عرفان قاجاری و قرن سیزدهم، با نزول همراه میشود.

اندیشه‌ها

گرایش‌های فرمالیستی

شفیعی کدکنی گرایشی بارز به صورتگرایی با مبانی فرمالیسم روسی دارد. کتابهای «صور خیال در شعر فارسی» و «موسیقی شعر» و «بیدل شاعر آینه‌ها» و نیز بسیاری از مقالات وی مانند «جادوی مجاورت» و «ساختار ساختارها» صبغه و بن‌مایه فرمالیستی دارد. تعریف وی از شعر به «رستاخیز زبان» ترجمه دیدگاه فرمالیست‌های روس است. همچنین اصطلاحات فرمالیستی «پیرنگ»، «آشنایی‌زدایی»، «عنصر مسلط» از نمونه مواضع رویکرد وی به فرمالیسم است.



تاریخ‌گرایی در ادبیات

شفیعی کدکنی از سال‌های ۱۳۶۰ به بعد یه پژوهش در تاریخ با رویکرد تصحیح متون ادبیات عرفانی روی آورد. او معتقد است حرکت به سوی مدرنیته بدون شناخت سنت دشوار است. تاریخ‌گرایی وی هر چند پشتوانه تئوریک مشخصی ندارد اما سخت پای‌بند مستندسازی با متون تاریخی است.

ریشه‌های شعر معاصر

شفیعی معتقد است که تحولات شعر معاصر فارسی تابعی از متغیر ترجمه‌است. این نظرگاه بنیاد کتاب اخیر وی "با چراغ و آینه، در جستجوی ریشه‌های تحول شعر معاصر ایران" را شکل داده‌است. برخی دیدگاههای وی در این کتاب مورد انتقاد برخی از منتقدان قرار گرفته است.

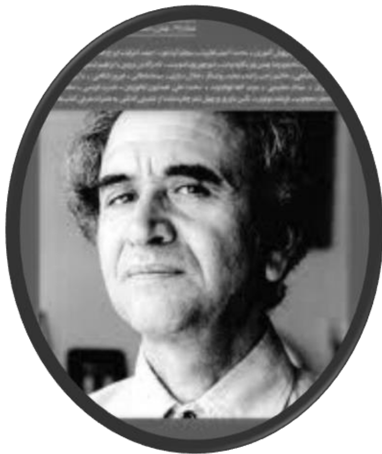
نظر شفیعی کدکنی درباره احمد شاملو

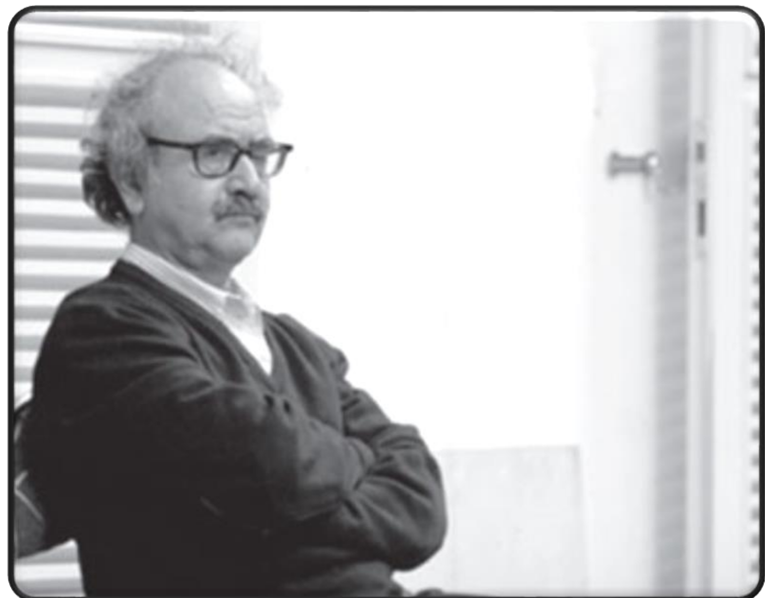
محمدرضا شفیعی کدکنی در کتاب با چراغ و آینه؛ *در جستجوی ریشه‌های تحول شعر معاصر ایران* (نشر سخن ۱۳۹۰ ص ۵۲۶) نظر خود را دربارهٔ احمد شاملو چنین بیان می‌کند:



«حق این است که شاملو را برای نسل جوان امروز باید «تجزیه» و «تحلیل» کرد. ممکن است در این تجزیه خیلی از محسنات او تبدیل به نقاط ضعف شود ولی به هر حال، از این کار گریزی نیست. این کار را آیندگان با بی رحمی خواهند کرد. اگر جوانان امروز بدانند که شخصیت ادبی آقای شاملو چگونه تشکیل شده‌است، هرگز این‌گونه عمر خود را صرف شعر، آن هم شعر این‌طوری – که در روزنامه‌ها می‌بینیم – نخواهند کرد. تو بهتر از هر کسی می‌دانی که آنچه ا. بامداد یا احمد شاملو را می‌سازد اگر به صد جزء تقسیم شود، پنجاه تا شصت درصدش ربطی به شعر ندارد. این شهرت و اعتبار نتیجه پنجاه شصت سال حضور مستمر در روزنامه‌ها است. مدتی حزب توده او را بزرگ می‌کرد، بعد سلطنت‌طلب‌ها، بعد چریکها، حالا هم ناراضیان از اوضاع کنونی. و این بزرگ کردن‌ها به هیچ وجه صددرصد به شعر او

مربوط نیست، مربوط به موقع‌شناسی اوست و به قول خودش – با الهام از تعبیری از مایاکوفسکی – «سفارش زمانه» را پذیرفتن. نه اخوان، نه فروغ، نه نیما، نه سپهری، هیچ کدام این طوری سفارش زمانه را نتوانستند بپذیرند. در تهران که بودم، یکی از دانشجویان علوم اجتماعی صد شماره مجله آدینه را برای یک مطالعه فرهنگی تحلیل کامپیوتری کرده بود. می‌گفت: در این صد شماره، در تمام شماره‌ها – جز چند مورد استثنایی – نام شاملو آمده‌است و در تمام موارد با القابی از نوع «شاعر بزرگ میهن ما» «شاعر بی‌همتای»... عناوینی که الآن به یادم نمانده و راست می‌گفت. عکس‌ها و تفضیلات و اخبار درباره او. اما در همین صد شماره اسم نیما و اخوان و فروغ فقط نیما و اخوان و فروغ هستند بدون هیچ‌گونه صفت و به قول فرنگی‌ها اپیتتی epithet اما او همیشه با عنوان شاعر بزرگ قرن، شاعر بزرگ میهن مان و [...] پنجاه سال شب و روز، در وسیع‌ترین نشریه‌های سیاسی و فرهنگی، درباره شاطر عباس صبوحی اگر تبلیغ شده بود حالا جایزه نوبل را به اولاد و احفاد شاطر عباس می‌دادند، شاملو که جای خود دارد»







نمونه اشعار

- شعر سفر به خیر که از مجموعه در *کوچه باغ‌های نشابور* گزیده شده‌است و توسط حبیب نیز در قالب یک آهنگ اجرا شده است:

به کجا چنین شتابان؟

گون از نسیم پرسید

- دل من گرفته زین جا

هوس سفر نداری
ز غبار این بیابان؟
- همه آرزویم اما
چه کنم که بسته پایم

به کجا چنین شتابان؟

- به هر آن کجا که باشد
به جز این سرا، سرایم
- سفرت به خیر اما تو و دوستی، خدا را
چو از این کویر وحشت به سلامتی گذشتی
به شکوفه‌ها، به باران
برسان سلام ما را .. .

- شعر دیگری از وی:

«پیش از شما

به سان شما

بیشمارها

با تار عنکبوت نوشتند روی باد

کین دولت خجسته جاوید زنده باد . . .».

- یکی از زیباترین اشعار وی:

آخرین برگ سفرنامه باران این است

که زمین چرکین است

و شعری دیگر از او:

چه بهاری است خدارا

که در این دشت ملال لاله ها

آینه خون سیاووشانند .

و رباعی کم نظیری از او :

شب بود و نسیم بود و باغ و مهتاب   /   من بودم و جویبار و بیداری آب
وین جمله مرا به خامشی می گفتند / کاین لحظه ی ناب زندگی را دریاب !

کتاب شناسی

مجموعه اشعار



۱. ۱۳۴۴ - *زمزمه‌ها*
۲. ۱۳۴۴ - *شبخوانی*
۳. ۱۳۴۷ - *از زبان برگ*
۴. ۱۳۵۰ - *درکوچه باغ‌های نیشابور*
۵. ۱۳۵۶ - *بوی جوی مولیان*
۶. ۱۳۵۶ - *از بودن و سرودن*
۷. ۱۳۵۶ - *مثل درخت در شب باران*
۸. ۱۳۶۷ - *هزاره دوم آهوی کوهی*

آثار نظری و انتقادی و تصحیح و ترجمه

- . *صور خیال در شعر فارسی*
- ۲. *موسیقی شعر*
- ۳. تصحیح *اسرارالتوحید* نوشته محمد بن منور
- ۴. تصحیح *تاریخ نیشابور* نوشته حاکم نیشابوری
- ۵. تصحیح *آثار* عطار نیشابوری:

تصحیح *مختارنامه*

تصحیح *مصیبت‌نامه*

تصحیح *منطق‌الطیر*

تصحیح *اسرارنامه*

تصحیح *الهی‌نامه*

تصحیح *دیوان عطار* (هنوز به چاپ نرسیده‌است)

تصحیح *تذکرةالاولیاء* (هنوز به چاپ نرسیده‌است)

- ۶. *مقدمه، ترجمه و تعلیقات* بر *آفرینش و تاریخ* از طاهربن مطهربن مقدسی در دو جلد نشر آگاه
- ۷. *مفلس کیمیافروش* درباره شعر *انوری* نشر سخن
- ۸. *زبور پارسی نگاهی به زندگی و غزل‌های عطار نشر آگاه*
- ۹. *تازیانه‌های سلوک* درباره قصاید *سنایی* به همراه مقدمه بسیار مهم در باب جامعه شناسی ادبیات سنایی نشر آگاه
- ۱۰. *در اقلیم روشنایی* تفسیر چند غزل حکیم *سنایی* نشر آگاه
- ۱۱. *شاعر آیینه‌ها* بررسی سبک هندی و شعر بیدل دهلوی نشر آگاه
- ۱۲. *آن سوی حرف و صوت گزیده ی اسرارالتوحید برای جوانان، نشر سخن*
- ۱۳. *میراث عرفانی ایران* (چهار جلدی): نشر سخن

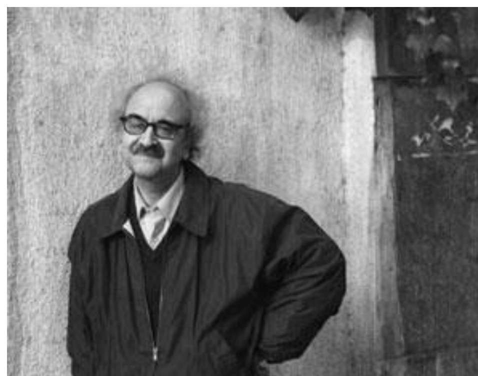
دفتر روشنایی (در شرح سخنان و افکار بایزید بسطامی)
نوشته بر دریا (در بیان میراث عرفانی ابوالحسن خرقانی)
چشیدن طعم وقت (در شرح عرفان و افکار ابوسعید ابوالخیر)
حالات و سخنان ابوسعید (در شرح عرفان و افکار ابوسعید ابوالخیر)

- ۱۴. *ادوار شعر فارسی از مشروطه تا سقوط سلطنت* نشر سخن
- ۱۵. *زمینه اجتماعی شعر فارسی* نشر اختران
- ۱۶. *شعر معاصر عرب*نشر سخن
- ۱۷. *قلندریه در تاریخ دگردیسی‌های یک ایدئولوژی*، نشر سخن
- ۱۸. ترجمه *تصوف اسلامی و رابطه انسان و خدا* نوشته رینولد نیکلسون نشر سخن
- ۱۹. تصحیح *غزلیات شمس تبریز* نشر سخن
- ۲۰. مقدمه‌نویسی و انتشار تصویر نسخه خطی منظومه *علی‌نامه* نشر میراث مکتوب
- ۲۱. مقدمه تحلیلی و تعلیقات بر *دیوان قائمیات*، نویافته‌ترین دیوان شعری مذهب اسماعیلیه، به تصحیح دکتر جلال بدخشانی، چاپ میراث مکتوب
- ۲۲. با چراغ و آینه در جستجوی ریشه‌های تحول شعر معاصر ایران نشر سخن زمستان ۹۱
- ۲۳. حالات و مقامات میم. امید اندر احوالات مهدی اخوان ثالث و خاطرات و زندگی هنری او، نشر سخن بهار ۹۱

- ۲۴. حزین لاهیجی شاعری در هجوم منتقدان زندگی و شعر حزین لاهیجی و بررسی محفل‌های نقد عصر صفوی، نشر آگاه
- ۲۵. مرموزات اسدی در مرموزات داوودی متنی کهن از قرن هفتم از نجم‌الدین دایه (هسته کتاب مرصاد العباد) با زندگی نامه ابوالحسن بستی، نشر سخن
- ۲۶. رستاخیز کلمات درس‌گفتارهایی دربارهٔ تئوری فرمالیسم روسی، نشر سخن، بهار ۹۲
- ۲۷. زبان شعر در نثر صوفیه در آمدی بر سبک‌شناسی عرفان و تصوف.
- ۲۸. گزیده غزلیات شمس به کوشش محمد رضا شفیعی کدکنی ، ناشر: شرکت سهامی کتابهای جیبی با همکاری موسسه انتشارات امیرکبیر

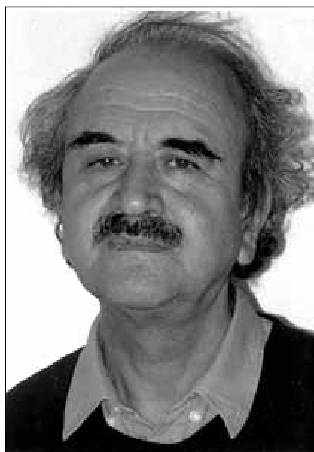






در لحظهٔ حضور*

محمدرضا شفیعی کدکنی



ندای هنگام

آخرین روزهای اسفند است
از سرِ شاخِ این برهنه‌چنار
مرغکی با ترنّمی بیدار
می‌زند نغمه،
نیست معلومم
آخرین شِکْوه از زمستان است
یا نخستین ترانه‌های بهار؟

پاسخ

صدا،
آرایشِ مرغ است
و مرغ،
آرایش شاخِ درختِ باغ
درخت آرایش صبح است و
صبح از باغ در اشراق
کنون دریافتی کز چه
ندارد زندگی آرامشی
وقتی صدایی نیست
در آفاق.

* عنوانی که انتخاب کردیم وام‌گرفته شده از یکی از پنجاه شعری است که برای اولین‌بار در این شماره نوروزی مجلهٔ بخارا می‌خوانید.

از برگ‌های شادی

چشم‌های تو
نام‌های دیگری برای مرگ و زندگی
در نگینِ دوست داشتن

□

چشم‌های تو
روشنایِ قُدسیِ درختِ طور
در شبِ شبانِ وادیِ سخن

□

چشم‌های تو
در کمانچهٔ نسیم و جویبار
پردهٔ رهاییِ وطن

□

چشم‌های تو
آهوانِ دشت‌های انزوا و
آرزوی من.

لحظهٔ بدرود

در خداحافظی‌اش رفتنِ ایمانم بود
شعلهٔ صاعقه در روحِ پشیمانم بود
غم به شکلی به من آویخت که نشناختمش
گرچه از عهدِ ازل خود ز ندیمانم بود
همه دیدند در آن لحظهٔ بدرود و درود
حالتِ شامِ غریبان یتیمانم بود
شد از آن زلزله ویرانیِ روحم آغاز

گیرم اعصاب خود از آهن و سیمانم بود
رفت و با رفتن او هجرتِ جان شد آغاز
دل مهاجر شد اگر تن ز مقیمانم بود.

پاییز ۱۳۴۸

پارادوکس

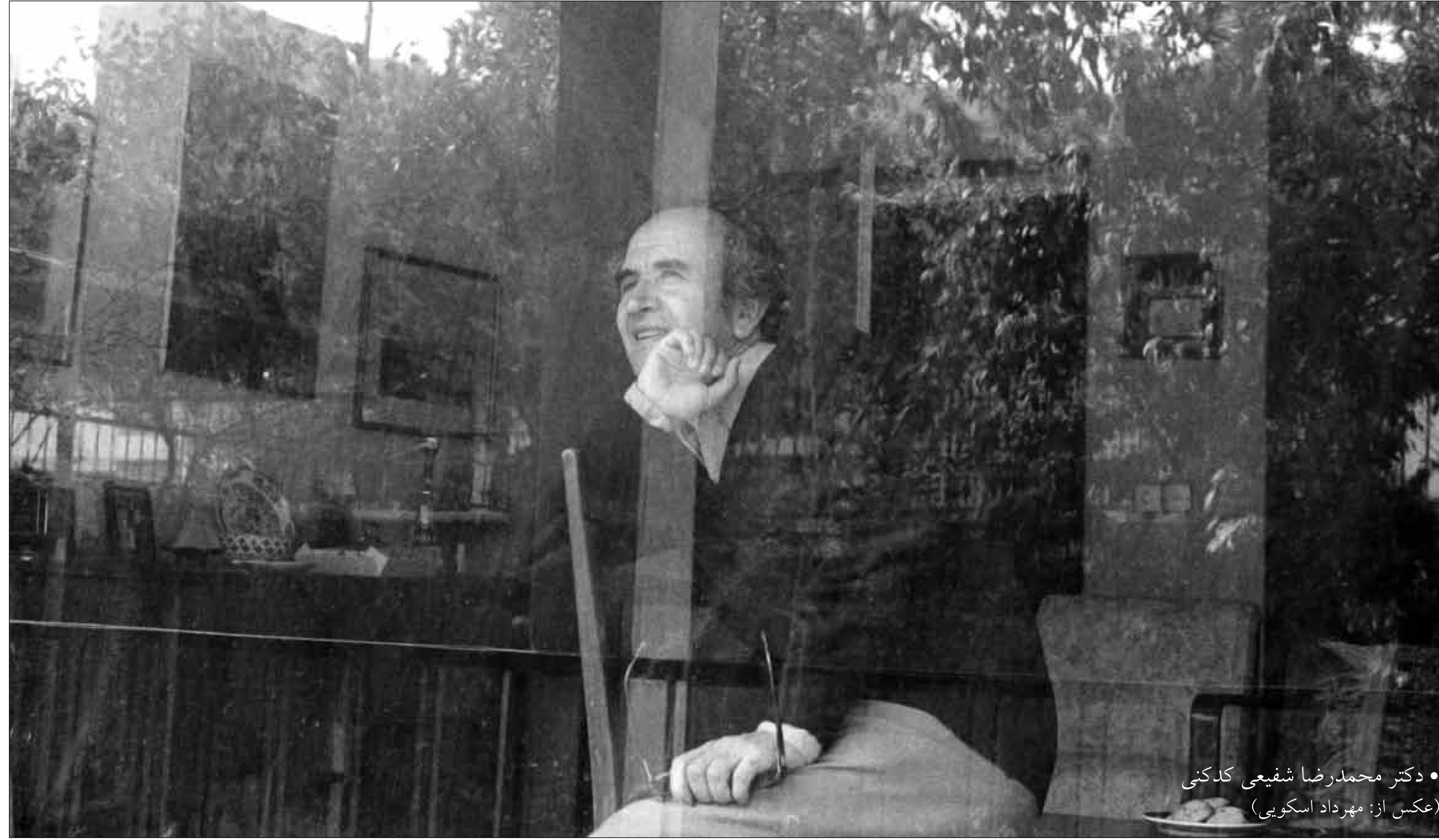
اینجا، که منم، کفری و ایمانی کو؟
وین دغدغه را حدیثِ پایانی کو؟
شیطان آمد وسوسه‌ام کرد، امروز،
کـ«ای آدمِ ساده‌لوح! شیطانی کو؟»

عقربه‌های ترس

یا رِشوه‌ای به ساعت دیوار
پنهان بده که دیرتر از پار
ما را بَرَد به جانبِ دیدار
□
یا پیشِ روی مردم عالم
ششلولِ خویش را بدر آور
شلّیک کن به ساعتِ دیوار.

شور امیرف

در این سرودِ ساده چه رازی‌ست
که با شنیدنش
دل، جانبِ ترانهٔ شادم نمی‌رود
□



• دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی
(عکس از: مهرداد اسکویی)

خنیاگرانْش را همه کشتند
و شاعرانْش
از وطن
آواره گشته‌اند
□
با این همه هنوز
هر کار می‌کنم
آهنگِ این سرود
ز یادم نمی‌رود.

از یک سخنِ تو...

عشقی که به عقل می‌ستیزد این است
عقلی که ز عشق می‌گریزد این است
از یک سخنِ تو مست گشتم، عمری،
مستی که ز راهِ گوش خیزد این است!

حکایت

آن یکی افتاد ناگاهان به رود
موج پیچان گشت و او را درربود
گفت یاری: «هان کجا با این شتاب؟»
گفت: «از من پرسی این را یا ز آب؟»

مرثیهٔ عشقی

من نمی‌دانم که راهی
هست کوته‌تر ز آهی
هیچ در بینِ زمین و آسمان
آیا؟
□
شاعران را می‌توان
با یک گلوله
کشت
شعر را هم می‌توان
آیا؟

سنجاب‌ها

سَحَرگه که رنگین شدند آب‌ها
برافتاد بر چهرشان تاب‌ها
شد از بادِ بیداردل، سبزه‌زار،
همه مخملی سر به سر خواب‌ها
نمودند در برکه طرحِ افق،
چو تصویرها در دلِ قاب‌ها
جهید از سرِ سنگ در آب، غوک
چو غوّاصَها و گُهریاب‌ها
□
درین لحظه‌ای که نه روز و نه شب
درین مرزِ بیداری و خواب‌ها
مرا غرقه در خویش کرده‌ست و محو
نجیبانه هنجارِ سنجاب‌ها

ازین شاخه بر شاخِ دیگر جهند
چو بر کوکِ سنتور مضراب‌ها
درین بُهت پُرجذبه، پُرسم ز خویش
چه بوده‌ست مفتاحِ آن باب‌ها؟
چه دارند در سر، چنین شادمان
از آن نورها و از آن ناب‌ها؟
بجز عشق، این جوهرِ زندگی
درین عهد، نایابِ نایاب‌ها
چراغی کزان روشنی یافته‌ست
حریمِ کلیسا و محراب‌ها.

پرینستون، ۱۹۷۵

انتظار

در خانه هیچ‌کس نه و
بیرون

بارانِ بیقرار
چتری گشوده، باز،
بسته گلی و دستهٔ عشقی
بر در،
در انتظار.

شهرزاد

بیدارخوابِ این شبِ هارم
آنک شبی درازتر از آن هزار شب
این شب که هیچ‌گاه نرفته‌ست

کابوس آن به هیچ فسونی ز یادِ من
با این همه خوشم که به هر حال
تو در شبِ هزار و یکم نیز
تنها مخاطبِ منی و شهرزادِ من.

آوارگی

یک‌چند زمانه‌ام به تردید گذشت
و ایّامِ دگر به بیم و امّید گذشت
زین واژه به واژهٔ دگر، آواره،
عمرم همه، در وطن، به تبعید گذشت.

خدا و ابلیس

دیروزها که با تو گذر داشت، عمرِ من
فرداترین صحایفِ شعرِ زمانه بود
من بودم از قبیلهٔ ابلیس و
تو خدا
«با تو دلم به مهر و مودّت یگانه بود.»

آن‌سان که با شکوفهٔ بادام

ای برتر از هرآنچه تو را نام
با ما سخن بگوی دگر بار
بی مُنجی و میانجی و پیغام
□
دیری‌ست واژه‌های تو را خلق
روی لبانِ زشتِ زیانکار

بر مرکبی ز عربده بینند
آمیخته به دودی، از اوهام
□
دیگر کلام تو «کلمه» نیست
آن هدیه‌ای که بود «در آغاز»
نتوان در آن به دیده درآورد
آن ترّی و طراوت و الهام
□
با ما سخن بگوی برهنه
بی مُنجی و میانجی و پیغام
آن‌سان که با شکوفهٔ بادام.

در لحظهٔ حضور

در آن «مکانِ شرقی»
در لحظهٔ حضور
خُرمای تازه داد بَر از
شاخسارِ خشک
□
امّا
در روزگارِ ما
این روزگارِ خشک،
از بهرِ مریمانِ زمان،
زیر آسمان،
(آتشفشان رنج ز «روحُ الشُرورِ» دَهر)
از شاخِ نخل تازه
فرو ریخت
خارِ خشک!

انحنای زمان

گیرم نه بُعدِ چارُم و
نه گردشِ سپهر
هر چیز خواست باشد،
ماهیّتِ زمان
در گشتِ خود ندارد کاری به کارِ ما.
□
آری زمان برای من و تو
شعر است و عشق و شعر
بنگر چه‌گونه بر لبِ هر نسل
تکرار می‌شود ز یمین و یسارِ ما
□
معنای انحنای زمان چیست
جُز خم شدن به حُرمتِ این عشق
در لحظه‌ای که می‌گذرد
از کنارِ ما.

از گدازه‌های روح

در میان رعشهٔ ظلمت، صداهایی‌ست
روی ویرانیّ و حیرانیّ نیشابور
گه شود نزدیک و گاهی دور.
آه!
پشتِ من می‌لرزد از اندیشهٔ فردا
وقتی این دیوانه دادِ خویش از دیوار بستاند
صبر،
بی‌شکل است و چون طوفان
هیچ‌چیز از سرنوشتِ خود نمی‌داند.

در خواب‌های هرزه

تصویرش ار در آینه افتد
آیینه خُرد گردد و
پاشان به پیچ و تاب
این اژدها که عرصهٔ بیداریِ مرا
از چارسو محاصره کرده‌ست
او را چنان که هست
در خواب‌های هرزه توان دید
بی‌ابر و بی‌نقاب.

درخت و آب و آسمان

بیکرانگی و
بیکرانگی و
بیکرانگی!
می‌توان هزار جمله ساخت،
این زمان
با سه واژهٔ
درخت و
آب و
آسمان.

بدرود با سکوت

صبحی ز صبح‌های بهاری‌ست
هر مرغکی به شاخی،
در نغمه و سرود
بر خاک‌پُشته، کُشتهٔ گلهای خطمی‌ام
روز از فراز می‌رود و
رود از
فرود.

سالهای آتش و سرود

سالهای پُر فراز و پُر فرود
لحظه‌های سبز
لحظه‌های ارغوانی و کبود
سالهای روشنی که در شما نگاهِ من
از صمیم سنگ و
صخره می‌گذشت
وز زبان برگ و
از نگاهِ آهوان
عشق را به هر بهانه می‌ستود
هرچه را که بود
سالهای عاشقی و ابر و دود
سالهای آتش و جوانی و سرود
بر شما درود!

آسمان زنبق

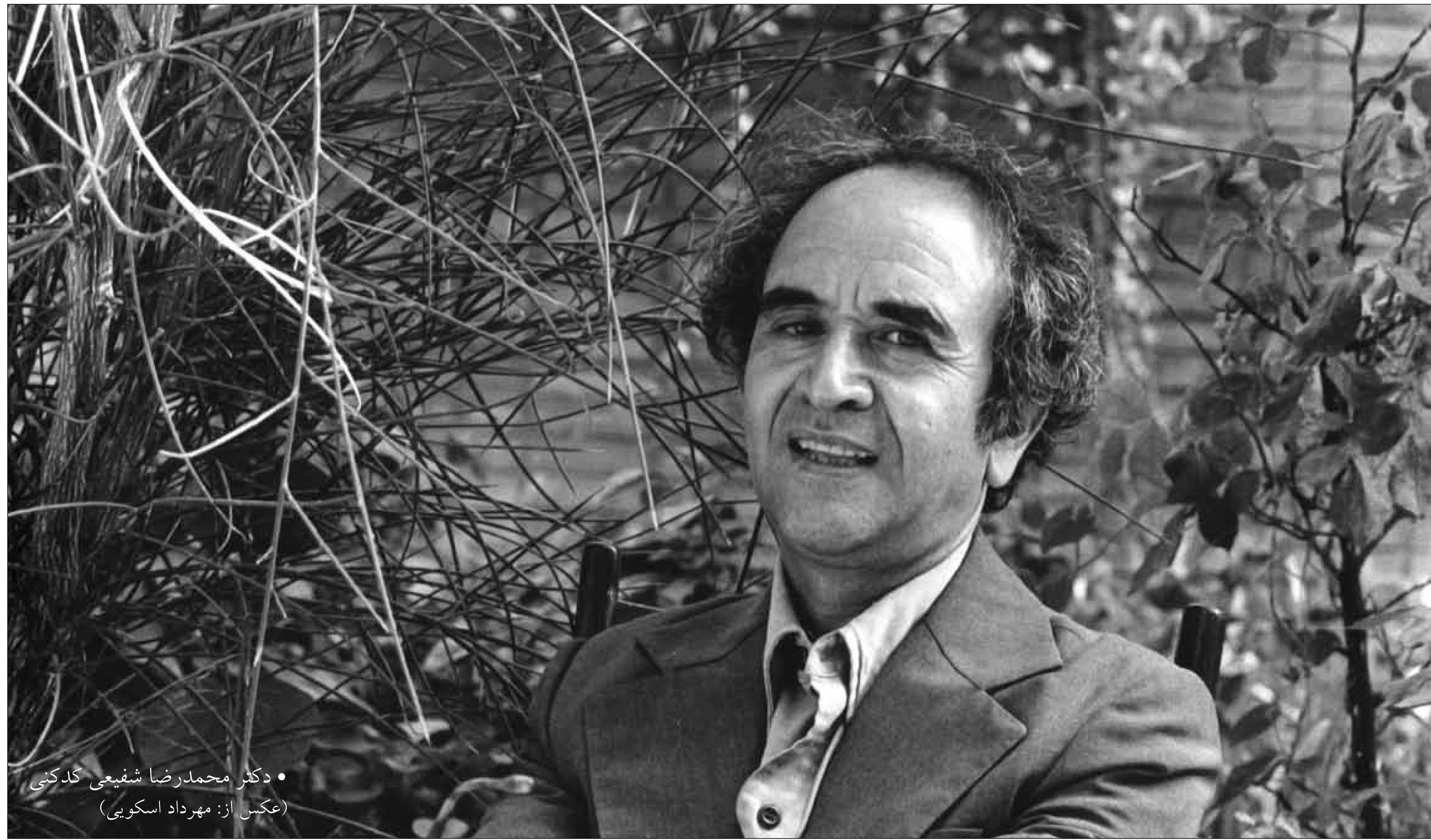
بر برگکِ زنبق آسمانی چه کبود!
ای ابرَکِ بامداد! این کارِ که بود؟
این کار تو بود و حیف! کاین منظره را
توفانِ دمان به یک دم از ما بربود.

دور و تسلسل

عمرم همه صرف شد، خدایا
در چنبرِ این سخن که آیا،
حُسن است که عشق را گزیند
یا عشق که حُسن آفریند؟

از برگ‌های حیرت

این‌چنین که با
جوانه‌ها
شکوفه‌ها و
سبزه‌ها
لحظه لحظه باغ و دشت و کوه
رو به گسترش نهاده این زمان
ای زمان!
عجب مدار
گر نگنجد این زمین
زیرِ هفت آسمان.



• دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی
(عکس از: مهرداد اسکویی)

شاعر بودن

سخت است، درین میانه، شاعر بودن
در حافظهٔ زمانه، شاعر بودن
بر صفحهٔ روزنامه، سهل است، اما
با دو خطِ کودکانه، شاعر بودن.

نقطه‌چین‌ها

... نقطه ... نقطه ... آه! از این نقطه‌های جا گرفته
جای صدها نکته را این نقطه‌ها از ما گرفته
نقطه‌چین‌هایی به جای اشک و لبخند و تعجب
نقطه‌چین‌هایی که جای شیون و غوغا گرفته
نقطه‌چین‌هایی به جای دشمنی با هر چه زشتی
نقطه‌چین‌هایی که ره بر عشق و هر زیبا گرفته
می‌شود آغاز از امروز و حرفِ روزنامه
می‌رود آنجا که بینی راه بر فردا گرفته
نقطه‌چین‌هایی‌ست روی صفحهٔ دیوان و دفتر
نقطه‌چین‌هایی نه بر کاغذ که دنیا را گرفته
بر کنارِ ساحل اندیشه چون پا می‌گذاری
قطره قطره نقطه بینی راه بر دریا گرفته
کاش می‌شد حرفِ دل را گفت و هرگز نقطه‌چینی
در جهان لازم نبود از داده آری تا گرفته
نقطهٔ اشک است، آری، اشکِ درماندن ز گفتن
نقطه‌چین‌های سکوتی جای هر آوا گرفته.

در جامهٔ بلیغ و بلندِ برهنگی

من این درخت را
بر رهگذارِ سال،
در چار جامه دیده‌ام و آزموده‌ام
بسیار چامه نیز برایش سروده‌ام:

در جامهٔ فرشتگیِ برف
با آستین کوتهِ روزانِ فرودین
با سبزِ بیکرانهٔ تابستان
همچون حریر نرمی،
در بادها وزان
با زرد و سرخ رشتهٔ ابریشمِ خزان
□
در هیچ جامه جلوه نیفزود
آن‌سان که وقتِ نو شدن از عمقِ کهنگی
در روزهای آخر اسفند
در جامهٔ بلیغ و بلندِ برهنگی.

«استبدادِ شرقی»

اینک هزار سال و فزون است
کاماجِ تیرِ طعنه و دشنام و طنزهاست
گاه از زبانِ لوطی و
گاه از زبانِ شاه
گاه از زبان حافظ و
طنزینهٔ عبید
گاه از زبان فاحشه وقتی که گفته بود:

آیا تو، آن‌چنان که نمایی
هستی؟
□
باور مکن که او
از رمز و روزنامه و جیغِ بنفش تو
اخمی به ابروان برساند
وین دستمایه پایگه ژنده‌پیر را
روزی کند رها
□
در طول قرن‌ها،
آن مایه مار خورده که گردیده اژدها.

ناگزیر

عشقی
(چنان که زمزمه بادا
در زیر آسمان و
در آیینِ یاسمن!)
با شعرِ من
هماره
روان است
هر کران
در ذهن و در ضمیر هر طفل و مرد و زن
□
آن گونه‌ای که یک گل نرگس
هرگز نمی‌تواند پنهان کند ز خلق
میدانِ عطرِ خود را
در هیچ پیرهن.

بی‌پرده

در عشق، یا تمامِ حقیقت را
باید به دوست گفت
یا هرچه هست
یک‌سره
باید ز دل زدود

□

آموختم من این را
زان مرغکی که بر سرِ آن شاخسارِ تود
بی‌پرده،
با تمامیِ هستیش،
می‌سرود.

خواب پریشان باغ

زان پیشتر که خیل سیه‌پوشِ ابرها
آگه کنند لشکرِ انبوهِ زاغ را
پاییز،
در هجومِ نجومی
به حمله‌ای
تعبیر کرد خوابِ پریشانِ باغ را.

چون جمله‌ای میانِ هلالَین

عمرم چو دفتری‌ست گشوده
از سطرهای نامده هرگز،
وز سطرهایِ رفته، درین بَین
وان لحظه‌ها که با تو گذشتند
(شادان و بیکرانه و روشن)
خود از حصار عمر برونند
چون جمله‌ای میانِ هلالَین.

شطحِ عاشقانه

ای عشق! خوشا تو و خوشا خانهٔ تو
وانجا که تویی و کوی و کاشانهٔ تو
زان‌گونه که روی موج خیزد، توفان
بالای حقیقت است افسانهٔ تو.

درختِ رهایی

درختی‌ست، همواره، بالنده بالا
فرو گسترانیده بر زندگی بر
□
درختی‌ست عمرش
به پیشینهٔ عمر عصیان آدم
و حتی بگو عمرِ عصیان ابلیس
□
درختی که با ضربتِ هر تبر
یا که شمشیر و خنجر
در اعماقِ هستی



• دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی (عکس از: زهرا حامدی)

شود ریشه‌هایش فزون‌تر سراسر
و هر شاخ و برگش
به هر دم شود بیشتر سایه‌گستر
□
درختِ رهایی
که با ضربتِ تیشه و تیغ و خنجر
شود ریشه و
شاخ و برگش
فزون‌تر
فزون‌تر
فزون‌تر.

خلقِ جدید

ابری نه در کرانه و
آبی‌ست آسمان
از زیرِ هر درخت
وقتی عبور می‌کنی از جنبش نسیم
باران،
درشت‌قطره،
به روی تو می‌چکد
شادا که برگ‌ها همه گشتند
آن ابرپاره را،
که گذشته‌ست،
ترجمان.

وصل

تا قبلهٔ عشق را مقابل نشود
دل، گرچه دل است، باز هم دل نشود
دریای دو روح تا نیامیخت به هم
ز آمیزش جسم، وصل حاصل نشود.

با متنبّی

و اَحلی الهوی ما شک فی الوصل صاحبه
(متنبی)

پیغمبرِ شاعران که شیرین‌کار است
شعرش نه اگر وَحی، پیمبروار است
خوش گفت که «عشق و خوش‌ترین عشقِ جهان
عشقی‌ست که راهِ وصلِ آن دشوار است».

شاعر

پُلی میانِ بهار و پرنده و شب و روز
پُلی میان خدا و
جهان،
درخت و نسیم
پُلی میانِ «اگر»ها
و «کاش»ها و
«هنوز».

سطرهای نانوشته

اندکی شکیب و هوش بایدت
تا ببینی این زلالِ زندگی
چون به گوش لحظه‌ها چشانده می‌شود،
وین سرودِ ترسِ محتسب‌چشیدهٔ خموش
بر بلندتر چکادِ چامه‌ها، نشانده می‌شود
سطرسطرِ این ترانهٔ سکوت
از میان مویرگ صدای کوچه‌ها
ـ رو به سوی وسعتی که زندگی ــ
کشانده می‌شود
آن سپیدهٔ خجسته چون برآید از افق
در میانِ شعرهای من
سطرهای نانوشته خوانده می‌شود.

پیاده از هستی

ما ایستاده‌ایم و
برین دل نهاده‌ایم
کز رهروان قافله،
چاووش جاده‌ایم
□
اما
تصویرِ ماست آنچه برین شط روانه است
ما ایستاده‌ایم
□
تا کی توان نهفت
این زخم را که از تنِ یک نسل
میراث می‌رسد به تنِ نسل دیگری؟
□
بسیار قرن‌ها که گذشته‌ست

بی آن که رودخانه بداند
ما ایستاده‌ایم و
ز هستی پیاده‌ایم.

حلزون

وقتی خزیدن حلزون را
خانه به دوش و
شاد،
میانِ چمن رها،
در زیر آفتابِ بهاری
بینم که روی جانبِ رفتن نهاده است
احساس می‌کنم
ما ایستاده‌ایم و
زمان ایستاده است.

کتاب عمر

بر برگ‌های روشنِ دیدار
بر آنچه بود،
از تو شنیدار
حتی
بر خامُشای خواب که جای صدا نداشت
نامِ تو را،
به رمز،
نوشتم
بر لحظه‌های زندهٔ بیدار
□
دردا کتاب عمر، ازین بیش، جا نداشت.

در روزگارِ پیریِ ایمان

در روزگارِ عهد نخستین
در روزگارِ آدم و حوّا
پیوند آسمان و زمین بود راستین
□
هر سالیان، که عمر زمین بیش گشت و بیش
فرسنگ‌های فاصله افزون شد آن‌چنانک
طوفانِ نوح فاصله‌ها را
از حد خود فزود و
فزون‌تر ز پیش و پیش.
□
در عصرِ ما چنان شده کاینک
بسیار مردمان و چه بسیار مردمان
باور نمی‌کنند که چیزی،
در آن بلند
بتوان شناخت اکنون با نام آسمان.

کبوترِ طوقی

امشب چه راه می‌زند این زخمهٔ گران
کاین‌سان به مویه جامه‌درانند مادران؟
یارا! چه می‌نوازی و با ما چه می‌کنی
زین پرده‌های ساز بدین زخمهٔ گران
این چنگِ پر گشوده، که می‌بارد این‌چنین
چون ابری از کرانهٔ دریای بی‌کران،
در های‌های خویش چه دارد، که سیل‌ها،
جاری‌ست از صداش در آفاق خاوران

یک زخمه می‌نوازد و یک زخمهٔ دگر
می‌زارد، این چه پرده و راهی بُوَد بران؟
خون از میانِ زخم چسان شعله می‌زند؟
این زخمه زخم و نغمه چو خون است هر کران
این پرده چون کبوترِ طوقی، در اوج‌ها
پرها گشوده، دور، ز اوج کبوتران
از خون و عشق و حالتِ گم‌گشته‌ای مگر
دارد خبر که نیست در آوای دیگران.

همین و بس

با یاد عمران صلاحی

قصّه بسیار زیبا و ساده‌ست
او نمرده‌ست
او نرفته‌ست
پشتِ لبخندِ خود ایستاده‌ست.

از برگ‌های اندوه

غمی کاغاز و انجامی ندارد
به روی قلبِ من پا می‌گذارد
دلِ من، یا هوای ابریِ عصر
کدامین زین دو می‌خواهد ببارد؟

سفالهای شکسته

در چشمِ تو شکسته ربابی‌ست
سیمش گَسسته، کاسه شکسته
افتاده بر خرابه‌کناری
گردِ قرون به روش نشسته

در چشم تو کویری و کوری‌ست
با گردباد و ریگ شناور
در انتظارِ خواجهٔ خضری
تا آید از کرانهٔ خاور

مشتی سفالِ رنگ‌به‌رنگ است
کاویده از کرانِ کویری
از زندگی نشانه در آن نیست
جز سوسمار خستهٔ پیری

آری، همین و بدتر ازین است
خاموش‌تر ز صخرهٔ صَمّا
گیرم درست گفته‌ای، ای دوست!
گیرم درست دیده‌ای، اما

نومید نیستم که دگر روز
فردایِ بر کناره نشسته
جامِ جهان‌نمایْ برآرم
از این سفالهای شکسته.

ارضِ موعود

باری، این قصّه را مختصر کن
از هر آن سو که خواهی نظر کن
□
ما، درین تیه، این تیهِ لعنت
گیج و سرگشته، آواره، جویان
می‌رویم از نهایت به آغاز
باز ز آغاز سوی نهایت
از هر آن سو که خواهی نظر کن
□
تیهِ موسی اگر در مکان بود
تیهِ ما، ای دریغا دریغا!
در زمان است
قرن، پایان گرفته‌ست و
ما باز
می‌رویم از نهایت به آغاز
ـ آرزوی نیاکانِ خود را ـ
همچنان در سرآغاز قرنیم
□
می‌دویم اندرین تیهِ لعنت
از بدایت به سوی نهایت
وز نهایت به سوی بدایت
□
ارضِ موعودِ موسی،
در مکان بود
ارضِ موعودِ ما در زمان است
از هر آن سو که خواهی نظر کن
یادی از شعر «مرغِ سحر» کن!

آشنایی‌زدایی

محمدرضا شفیعی کدکنی

تـو یقین مـی‌دان کـه انـدر راهِ او
نیسـت «عـادت» لایـقِ درگاهِ او

هرچـه از «عـادت» رود در روزگار
نیسـت آن را با «حقیقت» هیچ کار

عطار، مصیبت‌نامه[1]

برای ساده‌تر کردنِ مفهومِ آشنایی‌زدایی[2]، از مثالی که بارها و بارها در کلاس درس استفاده کرده‌ام بار دیگر ناچارم استفاده کنم، زیرا بسیار ساده و حسّی است: اگر قلوه‌سنگی را، با نیروی تمام، به طرفِ شیشهٔ پنجره پرتاب کنیم، حادثه‌ای که ازین کار حاصل می‌شود این است که تمام یا بخش اعظم اجزای شیشه به روی زمین خواهد ریخت. درین موقع ما فعلِ «شکستن» را به کار می‌بریم. حال اگر سکّهٔ پنجاه ریالی را با ضربه به سوی پنجره پرتاب کنیم، نوع حادثه به گونه‌ای دیگر خواهد بود. احتمالاً شیشه سرِ جای خود خواهد ماند ولی یک خط روی شیشه خواهد افتاد. در اینجا ما از فعل «تَرک برداشتن» استفاده می‌کنیم و می‌گوییم: شیشه «تَرک برداشت». هر کس زبانِ فارسی را در حدّ ابتدایی بداند، مرزِ میانِ «شکستن» و «تَرک برداشتن» را به خوبی احساس می‌کند.

حال اگر بخواهیم این دو گونه «حادثه» را در موردِ سرنوشتِ شیشه بیان کنیم یا بهتر است بگوییم ارزیابی کنیم، همه خواهند گفت: «شکستن» حادثهٔ مهم‌تری است نسبت به «تَرک برداشتن». پس، تَرک برداشتن واقعهٔ کم‌اهمیّت‌تر و ساده‌تری است.

---

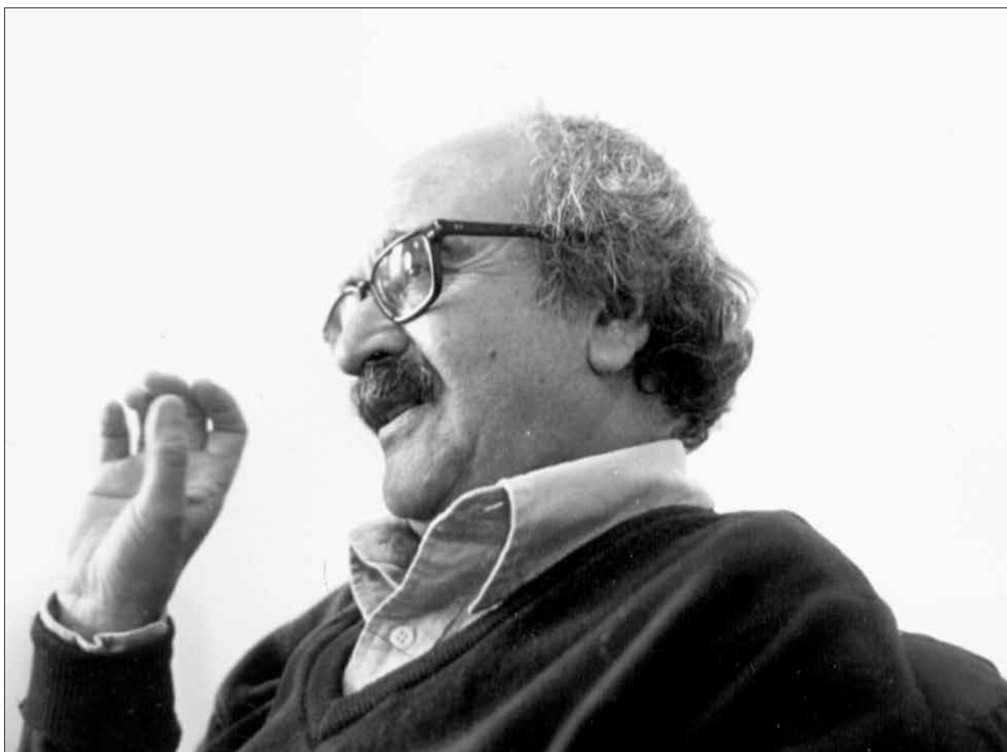
۱) مصیبت‌نامه، چاپ شفیعی کدکنی، سخن، تهران، ص ۲۱۹ و تعلیقات همان کتاب، ص ۵۷۷ و نیز موسیقی شعر، صص ۲۸ ـ ۲۹ که نشان می‌دهد عارفان ایرانی، قبل از صورتگرایان روس به این مسأله توجه کرده بوده‌اند که هر چیز وارد قلمرو عادت شود، بی‌اثر خواهد شد و صائب فرموده است: «عادت به هر دوا که کنی بی‌اثر شود.» نیز بنگرید به مقالهٔ ما با عنوان «از عرفانِ بایزید تا فرمالیسمِ روسی» در مجلهٔ هستی، دورهٔ دوم، سال دوم، شمارهٔ ۳ (پاییز ۱۳۸۰)، صص ۱۲ ـ ۲۸.

2) defamiliarization

حالا از چشم‌انداز دیگری به همین دو کاربردِ «شکستن» و «ترک برداشتن» می‌نگریم. اگر بگوییم: وقتی خبر فوت پدرِ شما را شنیدم «دل‌شکسته» شدم یا وقتی آن حرف را به من زدید «دلم شکست»، میزانِ تأثرِ شما بیشتر بوده است یا وقتی که در همین دو جمله جای کلمه‌ها را عوض کنیم و بگوییم: وقتی خبر فوت پدر شما را شنیدم «قلبم تَرک برداشت» یا وقتی شما آن حرف را به من زدید قلبم تَرک برداشت. میزانِ تأثرِ عاطفیِ شما، در برابرِ یک واقعه، در کدام «فعل» بیشتر جلوه می‌کند؟ بی‌گمان همه خواهیم گفت: در «قلبم تَرک برداشت»، میزان اندوه و غمِ گوینده بسی بیشتر است، در صورتی که معنای قاموسیِ شکستن بسی نیرومندتر از تَرک برداشتن است. چرا درین سیاق، ما وقتی می‌گوییم «قلبم تَرک برداشت،» تأثرِ بیشتری را نشان می‌دهیم تا وقتی بگوییم «دل‌شکسته شدم»؟ صورتگرایانِ روسْ این مسأله را به خوبی توضیح می‌دهند. بر طبقِ نظریهٔ ایشان ما با تعبیرِ «دل‌شکسته شدن» اُنس و عادت داریم و از بس در زبانِ روزمرّه تکرار می‌شود، ما به آن مُعتاد شده‌ایم، توجه ما را به خود جلب نمی‌کند، اما تعبیر «ترک برداشتن قلب»، چون بیانِ ناآشنایی است، بیشتر در ما اثر می‌گذارد، با اینکه مفهومِ قاموسیِ «شکستن» بسی نیرومندتر از «ترک برداشتن» است.

تمام کنایاتِ زبان برای اهل زبان چنین حالتی را به خود می‌گیرند. هر کنایه در آغاز «غریب» و دارای «نقطهٔ تعجب» بوده است ولی بر اثرِ کثرتِ استعمال، چندان «رسانگیِ» خود را از دست می‌دهد که ما هرگز به آن توجّه نمی‌کنیم، اما اگر بعضی ازین کنایه‌ها به زبان دیگری که در آن زبان چنین کنایه‌ای وجود ندارد ــ ترجمه شود، اهلِ آن زبان به شدّت تحتِ تأثیر آن قرار خواهند گرفت.

یکی از دوستان می‌گفت: در روزگارِ دانشجویی، در پاریس، ما جمعی دانشجو بودیم که در منزل یک پیرزنِ فرانسوی زندگی می‌کردیم. هر کس اتاقی جداگانه اجاره کرده بود و مبلغی اجاره می‌پرداخت. مخارجِ برقِ هر اتاق، به طور مساوی، جزءِ مال‌الاجاره تعیین شده بود. بعد از مدتی پیرزن متوجّه شده بود که درین جمعِ مستأجران، غیر از لامپِ برق، کسی هست که مصرفی دیگر هم دارد و این کار سببِ افزایشِ صورت‌حسابِ برق ساختمان شده است. هرچه کوشیده بود که عاملِ افزایش مصرف برق را کشف کند، نتوانسته بود. ناچار آمده بود و در یک‌یکِ اتاق‌ها به جستجو پرداخته بود تا ببیند که آیا کسی اُتوی برقی یا وسیله‌ای که برق مصرف کند دارد؟ در ضمنِ جستجو رفته بود به سراغ چمدانِ یکی از دانشجویانِ ایرانی که اُتوی برقی‌اش را در آن پنهان کرده بود. وقتی پیرزن خواسته بود درِ چمدانِ آن دانشجو را باز کند، دانشجو به زبانِ فرانسه گفته بود: «مادام! دست به چمدانِ من نزن، شاید سرِ بریده توی آن باشد!» او با ترجمهٔ این کنایهٔ فارسی به زبانِ فرانسه خواسته بود بگوید به امورِ شخصیِ من



• دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی (عکس از: زهرا حامدی)

چه‌کار داری؟ اما آن پیرزن که برای نخستین بار با تعبیرِ «سرِ بریده در چمدان» روبه‌رو شده بود از شدّتِ وحشت زبانش بند آمده بود و گفته بود: «وای! سرِ بریده در چمدانِ شما!» و غش کرده بود و کار به آمبولانس و بیمارستان کشیده بود. ما، روزی هزار بار این کنایه را به کار می‌بریم که «دست نزن! شاید تویش سر بریده باشد.» و هیچ‌گاه به معنی «سرِ بریده» نمی‌اندیشیم، به آن عادت کرده‌ایم و از آن مفهوم سرّی بودنِ یک امر را می‌فهمیم و هیچ‌گاه ذهنِ ما به طرفِ «سرِ بریده» نمی‌رود. اما آن پیرزنِ فرانسوی وقتی با ترجمهٔ «سرِ بریده در چمدان» روبه‌رو شده بود، از وحشت غش کرده بود. چون برای او تکرار وجود نداشت تا سبب عادت شود و عادت، سببِ از دست رفتن رسانگی و انتقالِ معنی.

مثالِ بسیار ساده‌ای که صورتگرایانِ روس برای مسألهٔ «عادت» و کاستنِ «عادت» از نیروی رسانگی می‌زنند این است که می‌گویند: اهالی شهرهای ساحلِ دریا، دیگر، صدای امواج را نمی‌شنوند زیرا به آن معتاد شده‌اند، امّا کسی که برای اولین بار واردِ چنین شهرهایی می‌شود تا مدتها این صدای امواج را می‌شنود زیرا هنوز برای او امری معتاد نشده است. از نظرِ صورتگرایان، کار هنرمند آشنایی‌زدایی است و زدودنِ «غبارِ عادت»[1] از چشمِ ما. آشنایی‌زدایی

۱) «غبارِعادت» از اندیشه‌های ژرفِ مولاناست که می‌گوید بینِ انسان و درکِ حقایق جهان، غباری از «عادت» پاشیده شده است و آن غبار مانع از رؤیتِ حقایق می‌شود. ←

در همهٔ هنرها بی‌نهایت است. هر نوع تغییری که در حوزهٔ «وظایفِ» «هنرْسازه»ها ایجاد شود عملاً آشنایی‌زدایی حاصل خواهد شد.

وقتی فصلِ مربوط به آشنایی‌زدایی و آراءِ صورتگرایانِ روس را در موسیقی شعر می‌نوشتم، به چند شاهد در حوزهٔ کاربردهای زبان اشاره کردم و از چشم‌اندازِ بی‌نهایتِ مقولهٔ آشنایی‌زدایی سخنی نگفتم. الآن متوجه شده‌ام که دانشجویان، غالباً، مفهومِ آشنایی‌زدایی را در همان دایرهٔ مثالهای من محدود کرده‌اند و هر مقاله یا رساله‌ای که می‌نویسند، فقط، از همان چشم‌انداز و از طریق همان مثالها مسائل را تعقیب می‌کنند. واقعِ امر این است که آشنایی‌زدایی، در نظرِ صورتگرایانِ روس، هر نوع نوآوری در قلمروِ ساخت و صورت‌ها است و هر پدیدهٔ کهنه‌ای را در صورتی نو درآوردن؛ یعنی «هنرْسازه» (artistic device) را از نو زنده کردن و فعّال کردن. مثلاً یک تشبیه را که، به علّت تکرار، دستمالی شده و نمی‌تواند فعّال باشد، از طریقی فعّال کردن.

بگذارید مثالی ساده بیاورم تا تفهیم بهتری از مقولهٔ آشنایی‌زدایی داشته باشیم. اگر صد بار من بگویم که چهرهٔ معشوقِ من مثلِ آفتاب است، یک تشبیه قدیمی یا هنرْسازهٔ غیرفعّال را به کار برده‌ام. صد بار هم اگر این «پیام» را به عبارتی ازین دست مکرّر کنم غیر ازین که خواننده یا شنونده حوصله‌اش سر برود و احساس نفرت کند حاصلی نخواهد داشت. هم‌چنین اگر شاعر جامِ شراب را در زلالی و روشنی به آفتاب تشبیه کند که جام شراب مانندِ خورشید است (یک هنرسازهٔ از کار افتادهٔ دیگر را مورد استفاده قرار داده است)، اگر صد بار این «پیام» را با عباراتی از همین دست مکرّر کند جز خسته کردن و متنفر کردنِ مخاطب هیچ حاصلی نخواهد داشت امّا یک شاعر نه‌چندان مشهور، در دورهٔ صفوی یا قاجاری گفته است:

آفتابا، از سـرِ میخانه مگذر کاین حریفان   یا ببوسندت که یاری یا بنوشندت که جامی

همان حرفِ بسیار مبتذل و مکرّر را یعنی همان هنرسازهٔ دستمالی‌شده و مبتذل را صورتی تازه بخشیده و از آن آشنایی‌زدایی کرده و به آن زندگی بخشیده است. حرفِ تازه و بدیعِ این شاعر همان پیام‌های مبتذلِ پیشین بود که روی معشوقِ من مثل آفتاب است و یا جامِ شراب مانند آفتاب است. همین که گوینده از شکل گرامریِ «وَجهِ خبریِ ساده» که «آفتاب مثلِ چهرهٔ معشوق من است» یا «چهرهٔ معشوق من مثل آفتاب است» عدول کرده و از یک بیانِ خطابی بهره برده است، خود نوعی آشنایی‌زدایی است و امری را که از فرطِ تکرار مبتذل شده بوده است، در جامه‌ای نو عرضه کرده است. این کار آشنایی‌زدایی است و به تعبیر صورتگرایان روس

← بنگرید به موسیقی شعر، صص ۱۸ ـ ۱۹ و مثنوی، چاپ نیکلسون، ۳۳۶/۱؛ نیز غزلیاتِ شمس تبریز، مقدمه، گزینش و تفسیر محمدرضا شفیعی کدکنی، سخن، ۱۳۸۸، ص ۱۹۶.

هنرْسازه‌ای را که دیگر کارایی و حیات نداشته است، با نوآوری خود، زنده کرده است و فعّال.

همین تشبیهِ دستمالی‌شدهٔ «روی معشوق» و «آفتاب» را یک شاعر دیگر، در هزار سال پیش ازین، به گونه‌ای دیگر آشنایی‌زدایی کرده است. شما می‌دانید که «نیلوفر» گُلی است که در میان برکه‌ها و در میان آب می‌روید. شب که می‌شود به زیرِ آب فرو می‌رود و با طلوعِ آفتاب سر از میانِ آب بیرون می‌آورد. حال ببینید این شاعر، هزار سال پیش ازین، چه‌گونه این تشبیهِ کهنه را نو کرده و آشنایی‌زدایی کرده است:

گــر برگذری شــبی بــه باغی　　　کِش نیلوفر میانِ آب اســت
نیلوفــر از آب ســر بــرآرَد　　　پنــدارد رویت آفتاب اســت[1]

با چنین چشم‌اندازی وقتی شما با هر «متن» هنری و خلّاق روبه‌رو شوید از رباعیات خیام تا دیوان حافظ تا غزلهای سعدی و تمام آثار برجستهٔ ادبیاتِ بشری، خواهید دید که آن هنرمند، حرفی را که دیگران، حتّی عامهٔ مردم، به کرّات از آن سخن گفته‌اند و از فرط تکرار خسته‌کننده شده است به گونه‌ای صورت نو بخشیده، که ما با لذّت از آن استقبال می‌کنیم. در دورهٔ سبک هندی شاعران، فعّال کردنِ هنرْسازه‌ها را «معنی بیگانه» می‌خوانده‌اند و در جوهر اندیشهٔ ایشان هم چیزی از نوعِ آشنایی‌زدایی وجود داشته است که به صورتِ «معنی بیگانه» خود را نشان می‌داده است. لازم به تعیین و انتخاب نیست. هر بیتِ درخشان و برجسته‌ای که نظر شما را جلب کند و به تسخیرِ روح شما بپردازد وقتی به عمقِ ساختار آن برسید خواهید دید که در اصل حرفِ تازه‌ای نیست؛ حرفی است که از دیگران، و حتّی عامهٔ مردم هم، گاه آن را شنیده‌اید ولی صورتی که این هنرمند بدان بخشیده سبب شده است که در نظر شما «نو» و «غریب» و «غیرِ آشنا» جلوه کند. تمامِ نوآوری‌های در حوزهٔ ادبیات و هنر، جز در موارد بسیار استثنایی و نادر، از مقولهٔ آشنایی‌زدایی است.

سراسرِ دیوان حافظ، مظاهرِ آشنایی‌زدایی است. هر بیتِ آن که موردِ تأمل قرار گیرد، نقطهٔ جذّاب و خیره‌کننده‌اش مرتبط با مقولهٔ آشنایی‌زدایی خواهد بود.

آشنایی‌زدایی حدّ و مرزی ندارد. هر نوع نوآوری در هنر، آشنایی‌زدایی است زیرا در عالم هنر هیچ حرفِ تازه‌ای وجود ندارد و در عین حال اگر چیزی واقعاً هنر باشد، حتماً تازه است و «غریب» و «ناآشنا».

حتّی کوشش نخستین شاعران جهان در اینکه احساس خود را ــ که همان احساس اهالیِ عصرِ ایشان بوده است ــ در شکلِ «موزون» و همراهِ «قافیه» یا به یاریِ تشبیه عرضه کنند، خود نوعی سعی در راه آشنایی‌زدایی بوده است. وقتی مادری برای کودکِ خود از «اَتَل مَتَل توتوله»

۱) نمونهٔ نظم و نثر فارسی از آثارِ اساتیدِ متقدم، به اهتمام حبیب یغمایی، چاپ تابان، تهران، ۱۳۴۳

سخن می‌گوید با کلمات، عملی انجام می‌دهد که طفل احساس غرابت و تازگی می‌کند. وزنِ عروضیِ اتل متل توتوله و تکرارِ [t] در طولِ سطر، خود نوعی آشنایی‌زدایی است از حروف و کلماتِ روزمره. در طولِ روز، مادر، صدها کلمه را به کار می‌برد و کودک هم آنها را می‌شنود ولی مجذوبِ آن کلمات ــ که در زنجیرهٔ عادی و طبیعیِ زبان قرار دارند ــ نمی‌شود امّا وقتی ساختارِ جمله وزنِ عروضیِ «اتل متل توتوله» را به خود گرفت و تکرار صامت [t] درین حجم اندک به بسامدِ چهار رسید، توجّه کودک را جلب می‌کند. با این عمل، کلمات از حالتِ عادی و تکراری خود، برای کودک، بیرون می‌آیند و آشنایی‌زدایی می‌شوند. کودک از ریتم جمله و تکرار [t]ها احساس غرابت می‌کند و لذّت می‌برد.

پس هر نوعِ ابداع و نوآوری در حوزهٔ ادبیات و هنرها مصداق آشنایی‌زدایی است. از همین‌جا نتیجه می‌توان گرفت که آشنایی‌زدایی امری است نسبی. چیزی که برای ما معمولی و مکرّر به نظر می‌رسد، برای کسی که سوابق امر را در اختیار ندارد و از آن بی‌خبر است ممکن است مصداقِ «غریب» و «ناآشنا» و «بدیع» و «نو» جلوه کند.

تمام «شگرد»هایی که در ادبیاتِ بشری وجود دارد، و بعضی از آنها ــ تقریباً بخشِ اعظمِ آنها ــ امری است جهانی و در میان همهٔ ملل و همهٔ زبانها و همهٔ ادبیات‌ها، شناخته‌شده و رایج است مثل مقولهٔ «وزن» یا مقولهٔ «قافیه» یا مقولهٔ «تشبیه» یا «استعاره» و... بعضی ازین شگردها در بعضی از فرهنگ‌ها بسیار شاخص و عامل خلاقیت‌اند ولی در فرهنگ‌های دیگر یا شناخته نیستند و یا اگر مصادیقی داشته باشند، چندان حالتِ چشم‌گیر و خلّاق نخواهند داشت؛ مثلِ مقولهٔ «ردیف» در شعرِ فارسی. یکی از موهبت‌های بزرگِ شعرِ فارسی ردیف است. بخش عظیمی از خلّاقیت شاعران ایرانی و سهم چشم‌گیری از تشخّص کارشان در بهره‌وری از ردیف است. امّا در زبان انگلیسی اگر کسی بخواهد از امکاناتِ ردیف بهره‌ور شود با تنگناهای عجیب و دست‌وپاگیر روبه‌رو خواهد شد. بنابرین، ردیف یک هنرْسازه artistic device یا «شگرد» یا یک امکان برای آشنایی‌زدایی و ابداع و خلّاقیت است که در زبان فارسی محورِ بسیاری از نوآوری‌های نوابغی از نوعِ مولوی و حافظ و سعدی و از چشم‌اندازی خاقانی بوده است. در فرهنگ‌های دیگر، بهره‌وری از ردیف یا محال و دشوار است و یا محدود و با نتایج نه چندان چشم‌گیر. مثلاً در زبان عربی بازدهِ خلاقیّت ردیف بسیار محدود است و کمتر شعر موفّقی در زبان عربی می‌توان یافت که در آن از «شگردِ» ردیف استفادهٔ خلاق شده باشد.

این که ردیف و بهره‌وری از ردیف در خلاقیّت شاعران بزرگ ایران چنین جایگاهی دارد ولی در عربی و انگلیسی این کار با دشواری و بازدهِ اندک و غیرشاخص همراه است، مربوط به ساختارِ زبانِ فارسی است. ساختارِ عربی اقتضای چنین بهره‌مندیی را ندارد. ممکن است

در عربی هم «شگرد»هایی وجود داشته باشد که در زبان فارسی نباشد، مثلاً ساختنِ کلماتِ هماهنگ در صورتِ اوزان صرفیِ زبان عرب که ما می‌توانیم بر وزنِ «فاعل» صدها کلمه بسازیم یا بر وزنِ «مفعول» و... چنین امکانی سبب شده است که در موسیقیِ درونیِ شعر عربی شاعران ازین شگرد بهره‌های بسیار ببرند. شما در اوجِ خلّاقیت‌های شاعرانی از نوع ابوتمّام و متنبّی بهره‌وری ازین شگرد را به صورتِ خیره‌کننده‌ای می‌بینید. در زبان فارسی یا انگلیسی چنین امکانی وجود ندارد. مثلاً درین بیت ابوتمّام، چهار کلمه بر وزنِ صرفیِ مُفْتَعِل، بسیار طبیعی آمده و موسیقیِ شعر را به گونهٔ شگفت‌آوری گسترش داده است. در قصیدهٔ معروف «فتحِ عَمّوریه» به مطلعِ «السیفُ اَصْدَقَ اِنباءً مِنَ الکُتُبِ» می‌گوید:

تَدْبیرُ مُعْتَصِمٍ بِاللهِ مُنْتَقِمٍ لِلّهِ مُرتَقِبٍ فی اللهِ مُرتَغِبٍ[1]

بنابراین، امکان بعضی آشنایی‌زدایی‌ها و بهره‌وری از بعضی شگردها، در فرهنگ‌های مختلف نمی‌تواند یکسان باشد. مثلاً «قافیه» به عنوان یک device در زبان فارسی و در زبان عربی دامنهٔ گسترده‌ای دارد. گاه، شاعر می‌تواند از ده‌ها و حتی صدها قافیه، در فارسی و عربی، استفاده کند امّا در زبان انگلیسی این کار از شمار انگشتان یک دست که بگذرد با دشواری و تنگنا روبه‌رو می‌شود.

از این روی، هر فرهنگی ممکن است deviceهای ویژه و طبعاً ابزارهای ویژهٔ آشنایی‌زدایی را در اختیار داشته باشد. اما ابزارهای آشنایی‌زدایی جهانی و جهان‌شمول از نوع وزن و قافیه و تشبیه و استعاره و انواع مجازها، اموری هستند که در فرهنگ بشری شناخته شده‌اند و همهٔ هنرمندان و شاعران از آنها سود برده‌اند.

هر بیتِ دیوان حافظ را که در نظر بگیرید، وقتی که شما را مجذوب خود کرد، اگر توانایی‌ِکافی برای تحلیلِ ساختار و جانبِ مفهومیِ آن را داشته باشید ـ یعنی آگاهی کافی در موردِ سابقهٔ کار هنرمند و آنچه از اسلاف، موردِ نظر او قرار داشته است و امروز بدان «متن پنهان» یا intertextuality می‌گویند ــ خواهید دید که حافظ تنها هنرش در آشنایی‌زدایی است. در آن سوی آشنایی‌زدایی، یا حرفِ مکرّر مبتذل شناخته‌شده‌ای است یا ارتقا دادنِ درجهٔ آشنایی‌زداییِ دیگران است، همان حرفی که او خود درین گونه موارد آورده است و ضرب‌المثل شده، امّا هیچ‌کس متوجّه ارتباطِ آن با مسألهٔ آشنایی‌زدایی و فهم قدما از آن نشده است.

یک نکته بیش نیست غمِ عشق و ای عجب از هــر زبان که می‌شــنوم نامکرّر اســت

و این «نامکرّر» بودن حاصل همان آشنایی‌زدایی‌هایی است که شاعران و هنرمندان همیشه با

۱) شرحِ دیوانِ ابی‌تمّام، ایلیا الحاوی، دارُالکتاب اللبنانی، بیروت، ۱۹۸۱، ص ۲۷.

آن سرو کار دارند و با فعّال (motivated) کردنِ «هنرْسازه»ها مانع از آن می‌شوند که تکراری و مبتذل جلوه کند.

در سراسرِ دیوانِ حافظ یک «بیت» نمی‌توان یافت که به اعتبارِ «معنی» و «صورت» بی‌سابقهٔ مطلق باشد. بر فرضِ محال اگر چنین موردی پیدا شود، این ماییم که از منشأ آن بی‌خبریم و نمی‌دانیم که حافظ درین سخن به کدام شعر و کدام تجربهٔ شعری قبل از خود نظر داشته است؛ بسیاری از آثارِ قدما و معاصران حافظ امروز برای ما باقی نمانده است. بنابرین، آن مورد استثنایی و خاص هم پیشینهٔ خود را داشته است ولی درین روزگار در اختیارِ ما نیست، یعنی دیوانِ شاعری که حافظ ازو بهره جُسته است یا از میان رفته یا ما از نسخهٔ آن، هنوز، بی‌خبریم.

از هر جای دیوان حافظ که شروع کنم و نمونه بیاورم خواننده ممکن است بگوید: درین مورد چنین است، بقیهٔ دیوان ازین گونه نیست. بنابرین بهتر است به تحقیق‌هایی که معاصرانِ ما در حواشیِ دیوان و شعرِ حافظ کرده‌اند نگاهی بیفکنیم تا ببینیم که حافظ هیچ «حرف» تازه‌ای ندارد . همهٔ حرف‌های او در دیوان‌های قدما و معاصرانش سابقه دارد. او یک هنر دارد و آن عبارت است از «آشنایی‌زدایی» یعنی حرف‌های تکراری و دستمالی‌شدهٔ دیگران را در ساخت و صورتی نو عرضه کردن و با فعّال کردنِ «هنرْسازه»های مرده چیزهایی را که بسیار «تکراری» و «آشنا» و «بی‌رمق» هستند به گونه‌ای درآوردن که خواننده احساس «غرابت» و «تازگی» کند و در نظرش امری بدیع و نو جلوه‌گر شود، همان «معنی بیگانه» در تعبیرِ شاعرانِ عصرِ صفوی.

آنچه عاملِ اصلیِ آشنایی‌زدایی است همان «شگرد»ها است. به‌ظاهر چنین می‌نماید که این «شگرد»ها ــ که بخش اعظم آنها جهانی است و در ادبیات تمام ملل شناخته شده است ــ دامنه‌ای محدود دارند. پس اینهمه ابداع و نوآوری در دایرهٔ امکاناتی که محدودند، چه‌گونه قابل تصور است؟ حق این است که بگوییم «وزن» یا «استعاره» به اعتباری «یک» شگرد device است ولی به اعتبار دیگر و در مقامِ عمل، دقیقاً مصداقِ «بی‌نهایت» است.

درین مباحث، بنیادِ کار بر سادگی و اختصار است و من نمی‌خواهم مبحثِ آشنایی‌زدایی را، بیش ازین درازدامن کنم امّا از آوردنِ یک نمونه ناگزیرم. بهتر است که از حافظ که خداوند آشنایی‌زدایی است مثالی بیاورم. از همان غزلِ آغازِ دیوان خواجه. ببینید مولانا فرموده است:

درین دریا و تاریکی و صد موج   تــو اندر کشـــتیِ پُربـــار چونی؟

دیوان شمس، ۳۵/۶

و حافظ گفته است:

شبِ تاریک و بیمِ موج و گردابی چنین هایل   کجــا دانند حالِ ما ســبکبارانِ ســاحل‌ها

دیوان حافظ، ۱

همان احساس یا حالتِ روحی یا مادهٔ شعری است که با تغییر وزن و قافیه و دیگر هنرْسازه‌ها artistic devices آشنایی‌زدایی شده و به چنین صورت شگرفی درآمده است و از آخرین غزل دیوان خواجه این بیت را بخوانید:

این گفت سحرگه گل بلبل تو چه می‌گویی   می‌خواه و گل‌افشان کن از دهر چه می‌جویی؟

همان حرف سعدی است، به‌خصوص که عشق و مستی در شعر خواجه دو روی یک سکه است:

دانــی چه گفــت مــرا، آن بلبلِ ســحری   تــو خود چه آدمی‌یی کز عشــق بی‌خبری

که اصلِ سخن یک پیام است و با تغییرِ هنرْسازه‌ها (وزن و قافیه و رتوریکِ روایت) دگرگون شده است و آشنایی‌زدایی.

بخشِ عظیمی از مباحثِ مربوط به «آشنایی‌زدایی» بازگشتش به مقولهٔ «رتوریک» است و تنوع‌جویی‌های بی‌نهایتی که در عرصهٔ رتوریک همیشه وجود دارد: آنچه جُرجانی آن را «علمِ معانیِ نحو» می‌خواند و هرگونه تغییر ساختاریِ جمله را دارای سایه‌روشن‌های معناییِ متفاوت می‌داند و حق با اوست و امروز در مطالعات discursive دامنهٔ این‌گونه دقّت‌ها بی‌کرانه است.

یک نکتهٔ دیگر را دربارهٔ مقولهٔ آشنایی‌زدایی بگویم و این بحث را فعلاً خاتمه‌یافته تلقّی کنم. آنچه در بحثِ آشنایی‌زدایی از دیدگاهِ فرمالیست‌های روس اهمیّت دارد، فعّال کردنِ «هنرْسازه»های ازکارافتاده است.[1] بر طبقِ نظریهٔ عامّ ایشان، هنرْسازه‌ها، بر اثرِ کثرتِ استعمال، تواناییِ القاءِ خود را از دست می‌دهند و کارِ هنرمند این است که آن هنرْسازه‌های مرده را با نظام‌بخشیِ جدید خود و با رتوریکِ شخصیِ خود زنده و فعّال می‌کند. حافظ نخست گفته بوده است:

بِنْتُ العِنَب که صوفی اُمُّ الخبایثش خواند[2]

و بعد متوجّه شده است که تقابُلِ «بنتُ العنب/ اُم الخبایث» (توازیِ دختر و مادر) به عنوان یک device کارکردِ خود را از دست داده است و ذوق‌های فرهیخته مسحورِ آن نخواهند شد،

---

۱) برگسون (۱۸۵۹ـ۱۹۴۱) گفته است «ما واقعیت اشیاء را نمی‌بینیم. در اغلب موارد خود را بدان قانع می‌کنیم که برچسب‌های lables اشیاء را می‌خوانیم.» این سخن را او در کتاب خنده گفته است. Bergson: *Laughter*, p. 159. دربارهٔ تأثیرپذیری صورتگرایان روس از نظریهٔ برگسون ←
J. Curtis: "Bergson and the Russian Formalists", *in Comparative Literature*, 28 (Spring 1976): 109-21.

به نقل از:
Boris Eikhenbaum; *Voices of Russian Formalists*, by Any, Carol Joyce, Stanford University Press, 1994, p. 58.

۲) بنگرید به دیوان حافظ، چاپ استاد خانلری، ۱۱۶۰/۲ و دفترِ دگرسانی‌ها در غزل‌های حافظ، دکتر سلیم نیساری، ۱۰۰/۱ و بحث ما در موسیقی شعر، صص ۴۳۲ ـ ۴۲۱.

بنابرین، با صرفِ نظر از یک «هنرسازهٔ» نیم‌مرده یا نیمه‌فعّال، از موسیقی ـــ که «وجه غالبِ» dominant سبکِ شخصی او در دورانِ کمالِ شاعری اوست و فعّال‌ترین عنصر ـــ بهره برده و گفته است:

آن تلْخ‌وَش که صوفی اُمُّ‌الخبایثش خواند

موسیقی تکرار [خ] و [ش] کارایی هنری بیشتری یافته است و حرفِ معمولیِ «من دوستدارِ شراب و مستی هستم» را نو کرده و آشنایی‌زدایی.

یک مثالِ دیگر از خواجهٔ شیراز: سنایی در حدیقه این فکر را که «هرکه عاشق شود، زندگی جاودانه خواهد یافت» بدین‌گونه بیان کرده است:

بر تـــو چون صبحِ عشـــق برتابد　　نه تو کس را نه کس تو را یابد
چون بترسی همی ز مردنِ خویش　　عاشـــقی باش تا نمیـــری بیش[1]
کــه اجلْ جـــانِ زنـــدگان را بُرد　　هرکه از عشق زنده گشت نمُرد

(حدیقه، ۳۳۰)

و این فکری است که همواره در ادبِ صوفیه به صورت‌های مختلف در حال تغییر محل و تغییر نقاب است و از قدمای صوفیه نقل شده است که «اَلا اِنَّ اَولیاءَ اللهِ لا یَموتون»[2] یعنی «دوستان خدا (= دوستی/ عشق) نمی‌میرند.» سنایی خود همان حرفِ حدیقه را با تغییراتی در هنرْسازه‌های دیگر به صورتی نو درآورده است که

آن را که زندگیش به عشق است مرگ نیست
هرگز گمان مبر که مر او را فنا بُوَد[3]

و خواجه همهٔ آن حرفها را که در روزگارِ او تکراری به نظر می‌رسیده، با تغییر هنرْسازه‌ها، دگرگون کرده و گفته است:

هرگز نمیرد آنکه دلش زنده شد به عشق　　ثبت اســـت بر جریـــدهٔ عالَـم دوامِ ما[4]

وقتی بیت حافظ را ـــ که قرنهاست به‌گونهٔ ضرب‌المثل درآمده ـــ می‌خوانیم هرگز به این نمی‌اندیشیم که این همان حرفهای سنایی و ماقبلِ سنایی است. اینها همه از برکتِ آشنایی‌زدایی است و فعّال کردنِ هنرْسازه‌های بی‌رمق‌شده و غیرِ فعّال.

---

۱) «بیش» به معنیِ «دیگر» است یعنی «تا دیگر نمیری».
۲) این سخن را بعضی از قدما حدیث تلقی کرده‌اند ولی گویا در اصل گفتار ابوالفضلِ حسنِ سرخسی عارفِ خراسانیِ قرنِ چهارم است. بنگرید به تعلیقاتِ کتاب حالات و سخنان ابوسعید، سخن، ۱۳۸۶، ص ۱۹۸.
۳) دیوانِ سنایی، چاپ استاد مدرس رضوی، ۵۴۱، و نسخهٔ چاپ کابل، ص ۸۶۶.
۴) دیوان حافظ، ص ۹.

اصولِ هنرِ قصّه‌گویی، در ادبِ فارسی

محمدرضا شفیعی کدکنی

بخشی است از مقدمهٔ نگارنده بر متن کتاب «طرازالاخبار» که به زودی انتشار خواهد یافت.

از تأمّل در شاهنامهٔ فردوسی و خمسهٔ نظامی و تاریخ بیهقی و اسرارالتّوحید، به خوبی می‌توان دریافت که در آن سویِ هنر شاعری فردوسی و نظامی و در آن سویِ هنرِ نویسندگیِ بیهقی و میهنی، نوعی «نظریهٔ داستان» یا «بوطیقای حکایت و قصّه» در میان ایرانیان شناخته‌شده بوده است که نسل اندر نسل و سینه‌به‌سینه آن را به دوره‌های بعد انتقال می‌داده‌اند؛ امّا تا آنجا که نگارندهٔ این یادداشت اطلاع دارد کمتر کسی از قدما به تدوین اصول هنر داستان‌پردازی و قصّه‌گویی در ایران پرداخته است؛ همچنان که دربارهٔ دقایق هنر شاعری، با وجود شاعرانی به عظمتِ سعدی و مولوی و حافظ، جز کلیّاتی از عروض و قافیه و مقداری صنایع بدیعی، چیز مهمّی در باب «بوطیقا» یا فنِّ شعر به صورت مکتوب نداریم. ترجمهٔ میراث ارسطو، به‌گونهٔ خلاصه، در آثار ابن‌سینا و دیگر فلاسفهٔ ما، از این بحث خارج است.

یکی از موارد بسیار نادر و استثنایی، تا آنجا که دیده‌ایم، کتابِ طرازالأَخبار عبدالنّبیِ فخرالزمانی(متولد ۹۹۸– متوفی بعد از ۱۰۴۱ هـ .ق) است که در عرصهٔ هنر داستان‌پردازی کتابی نادر و استثنائی است و در حقیقت سفینه‌ای است از مجموعهٔ آنچه یک قصّه‌پرداز، در اسلوب قدما، باید در اختیار داشته باشد تا بتواند از عهدهٔ کار خویش به خوبی برآید.

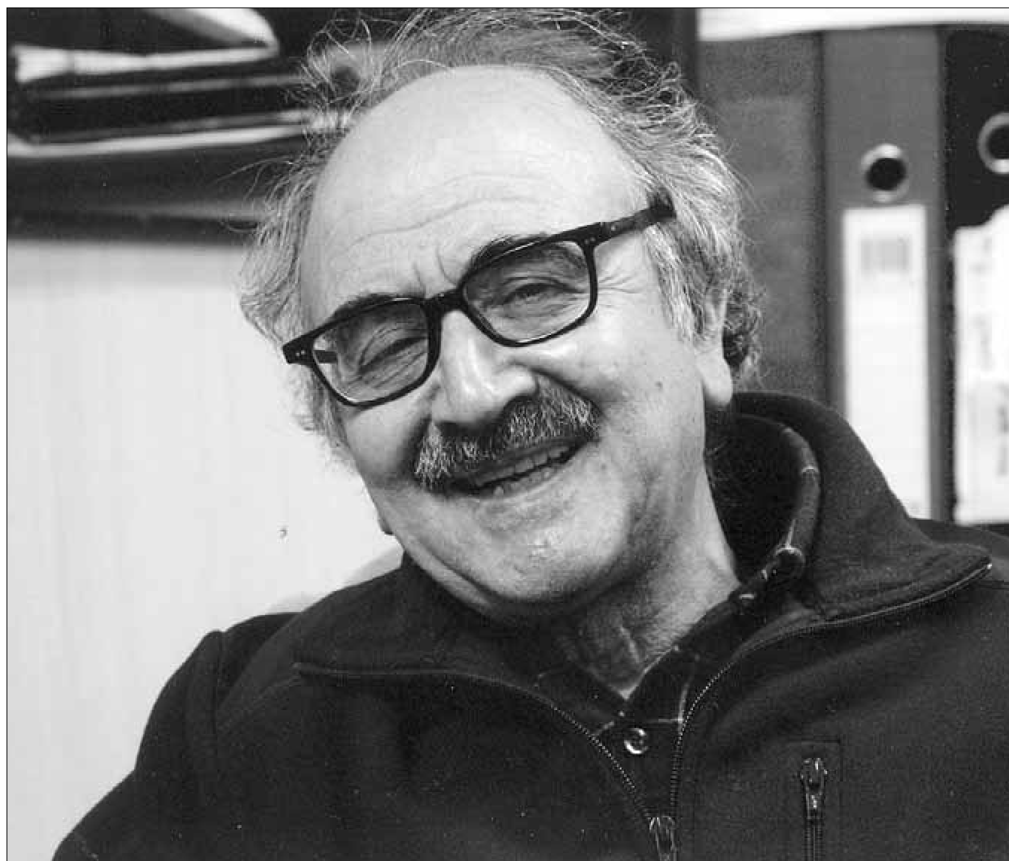
طرح اجمالیِ کتاب در چند سطر از این قرار است:

مقدمه: دربارهٔ سابقهٔ «قصهٔ امیرحمزهٔ صاحبقران» و دربارهٔ «صفتِ شخص قصه‌خوان» و بحث دربارهٔ اینکه «قصّه‌خوان» مقامی برتر از شاعر دارد و نیز دربارهٔ اینکه قصّه‌خوان قدر

خویش را بشناسد و اصول مروّت را رعایت کند و بحث دربارهٔ اینکه چه‌گونه قصّه را آغاز کند و چه‌گونه آن را به نقطه‌های حسّاس برساند و چه‌گونه آن را به پایان آورد. ما، در این یادداشت بیشتر دربارهٔ همین مقدمه و تحلیل مسائل فنّیِ آن بحث خواهیم کرد، امّا بقیهٔ ساختار کتاب به اجمال عبارت است از تقسیم قصّه‌ها به چهار نوع: «رزم»، «بزم»، «عاشقی» و «عیّاری» و هر کدام از این چهار نوع قصّه مسائل یا موضوعات و درونمایه‌ها و توصیف‌های ویژهٔ خود را دارد که مؤلف کوشیده است برای هر کدام از آن موضوعات و اوصاف و حالات از عصر رودکی تا روزگار خودش آنچه از نظم و نثر اهل ادب وجود داشته گلچین کند. مثلاً در توصیف میدان جنگ، آنچه شعر و نثر زیبا و توصیفی و تصویری در ادب فارسی از قرن چهارم تا عصر مؤلف وجود داشته، به ترتیب تاریخی در این بخش آورده است و ما در یک نگاه، انواع کوشش‌هایی را که شاعران و نویسندگان ادوارِ مختلف زبان فارسی دربارهٔ توصیفِ میدان جنگ داشته‌اند، و مؤلف برگزیده، در برابر چشم خویش داریم، همچنین در بزم و همچنین در قلمرو عشق و عاشقی و نیز ماجراهای عیّاری.

هر کدام از این چهار نوع genre قصهٔ ادبی را مؤلف در دوازده «طراز» طبقه‌بندی کرده و مسائل و توصیف‌های خاص آن «نوع» را به اشباع آورده است. با اطمینان می‌توان گفت که در عرصهٔ «توصیف» چنین گلچینی از نظم و نثر فارسی، هرگز دیده نشده است. در حقیقت فرهنگِ موضوعیِ صُورِ خیال و طبقه‌بندی تماتیکِ تمام چشم‌اندازهای موجود در این گونه‌های داستانی است. مثلاً در بخش «رزم» به آوردن نمونه‌هایی در زمینهٔ توحید و نعت رسول آغاز می‌کند و سپس به اشباع تمام آنچه از نظم و نثر قدما و متوسطین و معاصرانِ مؤلف دربارهٔ توصیفِ میدان‌های جنگ یا مرکب‌ها یا طلوع و غروبِ خورشید یا وصف دِژهای استوارِ فتح‌ناشدنی و توپ و تفنگ و توصیف لشکرکشی‌ها و گفتگوی پهلوانان قبل از شروع جنگ و کیفیّتِ صف‌آراییِ ایشان و اقسامِ جنگ‌های مغلوبه و توصیفِ صحنه‌های غارت و تاراج و... برای قصه‌گوی لازم است.

بر همین قرار است بخش دوم که قلمرو «بزم» است. در این بخش نیز به دوازده‌گونه مسائل از قبیل شراب و میخانه و خم، یا ساقی و جام و صراحی، یا مطرب و مغنّی و سازها و آوازها و نغمه‌ها، یا وصفِ بهار و نوروز و باران، یا تابستان و پاییز و زمستان می‌پردازد و در این باب نیز فصلی ویژهٔ طلوع و فصلی ویژهٔ غروب دارد به تناسب نوع داستان که با نوع قبل ــ که حماسی و رزمی بود ــ متفاوت است. همچنین به توصیف باغ‌ها و میوه‌ها (میوه‌های ایرانی و میوه‌های ویژهٔ سرزمین هند از قبیل انبه و پان و...) می‌پردازد؛ همچنین توصیفِ قصرها و عمارات و کوه‌ها و مرغزارها و بیشه‌ها. در همین بخش است که فصلی گسترده دربارهٔ توصیف انواع شکارها از وحوش و طیور می‌پردازد و نیز تصویر میدان چوگان و گوی زدن و فصلی دیگر دربارهٔ انواع بزم‌ها و جشن‌ها و خوان‌ها و مائده‌ها و شمع و چراغ و...



• دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی (عکس از: علی دهباشی)

در بخش سوم که ویژهٔ داستان‌های عشق و عاشقی است فصلی پرداخته در توصیف عشق و عاشق و حُسن و دل و در تمام این فصل‌ها به گردآوری انواع نمونه‌هایی که از نظم و نثر قبل از او وجود داشته است پرداخته. فصل دیگر این بخش جمع‌آوری تصویرها و توصیف‌هایی است که از حُسن و زیبایی و اقسام آن شده و نیز وصفِ کنیزکان و غلامان و توصیف اسب به تناسب موضوع و نیز وصف عاشق شدن و گفتگوی طالب و مطلوب و انواع خطاب‌های عاشقان و معشوقان. در این بخش نیز فصل‌هایی دربارهٔ طلوع و غروب دارد به تناسب موضوع و فصلی ویژهٔ توصیف شبِ فراق و توصیفِ گریه و زاری و بی‌قراری عاشق و نیز فصلی ویژهٔ تصویرِ شبِ وصال و در همین بخش است که فصلی را به گردآوری توصیف‌های مجالس عروسی و زفاف و تولّد فرزند می‌پردازد.

چهارمین بخش اصلیِ کتاب، بخش داستان‌های «عیّاری» است و از آنجا که کار عیّاران دستبرد به گنجینه‌ها و به دست آوردن اشیاء قیمتی است، این بخش را با توصیف زر و جواهر و دیگر احجار کریمه آغاز می‌کند و آنچه از نظم و نثرِ قدما و معاصرانش در این باب پسندیده، نقل می‌کند، بعد می‌رود به سراغ تصویر دزدان و عیّاران و قاصدان و فصلی می‌پردازد دربارهٔ یراقِ عیّاران از خنجر و کمند و فلاخن و زنگ و به تناسب ماجراهای عیّاران

فصلی دارد در تصویر زنانِ مکّاره و فصلی در توصیف ساحران و فصلی ویژهٔ توصیف‌هایی که دربارهٔ بیابان‌ها و راه‌های دشوار وجود دارد. این بخش نیز دو فصل ویژهٔ طلوع و غروب آفتاب را به تناسب فضاهای خاص ماجراهای عیّاران دارد و در دنبال آن فصولی دربارهٔ دیوان و بدرویان و جلّادان و زنگیان.

پنجمین و آخرین بخش کتاب، که خود دارای کمال اهمیّت است، به قول مؤلف ویژهٔ متفرقاتی است که به چهار بخشِ اصلی تعلق دارد و اجمالاً در نوزده عنوان یا سرفصل تدوین شده است: **۱)** دربارهٔ انسان و عقل و نفس و علم. **۲)** دربارهٔ وصفِ سخنوران و آداب سخن و خط و کتابت **۳)** دربارهٔ توکّل و عدل و شکر از یافتنِ سلطنت **۴)** صدق و راستی **۵)** نصیحت. **۶)** سخاوت و عدالت و تواضع **۷)** تدبیر و... **۸)** طاعت و ریاضت و اخلاص و پیری **۹)** تسکین غم و امید و بیماری و صحّت **۱۰)** دربارهٔ مدارا و توصیف مساجد و گرمابه‌ها **۱۱)** توصیف‌نامه‌های ملوک و جواب‌ها و صفتِ حاجبان **۱۲)** صفتِ مراسلات قضات و محتسبان و طبیبان و خطّاطان و نقّاشان و شاعران و سازنده‌ها (موسیقی‌دان‌ها و آهنگسازها) و قصه‌خوان‌ها **۱۳)** نمونه‌های ارسال مراسلات طالب و مطلوب و پدر و فرزند و جشن‌ها **۱۴)** صفتِ سادات و واعظان و زاهدان و عابدان و مردم شهر و توصیف شهرهای آبادان و شهرهای ویران و توصیف بازارها و مراقد و مشاهد **۱۵)** توصیف ماهِ رمضان و کودکی و جوانی و پیری و اجل **۱۶)** توصیف دریا و کشتی و رودخانه و آبگیر و ماهیان و چشمه‌ها **۱۷)** توصیف سفرها و قحط‌سال و بخل و کفرانِ نعمت **۱۸)** توصیف سیمرغ و اژدها و مار و شتر و گاو و... **۱۹)** سوگواری و مناجات.

تکرار می‌کنم که تمام اجزای این ابواب و فصول و توصیف‌ها، از طریق گزینش نمونه‌های نظم و نثر قدما و معاصران مؤلف است.

مؤلف قبل از اینکه شروع به متن کتاب کند، در پایان مقدمه فهرستی از مراجع و منابع کارِ خویش داده است که از دیدگاه کتابشناسی به تنهایی قابل بررسی است. زیرا مجموعه‌ای است؛ از دیوان‌های قدما و متوسطین و معاصران مؤلف و کتاب‌هایی در فن قصّه‌خوانی و موضوعات نزدیک به آن و نیز منظومه‌های حماسی و غنایی ادوارِ مختلفِ تاریخِ ادب فارسی و همچنین کتاب‌هایی در تاریخ و فنون نزدیک به آن از قدما و متوسطین و معاصران مؤلف. بسیاری از این دیوان‌ها و منظومه‌ها امروز، دیگر موجود نیست.

مؤلف نمونه‌هایی از شعر قدما نقل کرده است که در هیچ جای دیگر دیده نشده است، حتی از شاعران معاصر رودکی. و چون از این دیدگاه، جای دیگر به تفصیل کارِ او را تحلیل و ارزیابی کرده‌ام در اینجا وارد بحثِ آن نمی‌شوم.

بازگردیم به بحثِ اصلی ما که نگاهی تحلیلی بود به بخش‌هایی از مقدمهٔ مؤلف دربارهٔ اصول هنر داستان‌پردازی و قصّه‌گویی.

هدف مؤلف، علاوه بر تعلیم اصولِ قصّه‌پردازی، یاد دادنِ «زبان معیار» هر دوره‌ای است تا خوانندهٔ کتاب بتواند مراحل تاریخیِ زبان فارسی و تحولات آن را پیش چشم داشته باشد. آنچه در زبان عصر ما «زبانِ معیار» خوانده می‌شود، در تعبیرِ مؤلف ما و معاصران او «روزمرّه» خوانده می‌شده است، چیزی نزدیک به حالتِ synchronic زبان یا زبانِ معاصر: «تألیفی حنیف از کُلِّ انتخاب قدیم و جدید در صفتِ هر چیزی ترتیب دهد تا روزمرّه و طرزِ انشاء و شعرِ هر زمانی بر دانایان این جزوِ زمان ظاهر گردد و برای سخنوران دستگاهی باشد...»

بنابر نظریهٔ ادبی یا بوطیقای مؤلف، قصّه از چهار «نوع» بیرون نیست: قصّهٔ رزمی، قصّهٔ بزمی، قصّهٔ «توصیف عشق و عاشقی» و قصّه‌های مربوط به «جریان‌های عیّاری». حق این است که این «حَصْرِ عقلی»ـ که مؤلف از انواع قصّه در جهان قدیم داشته ـ چندان هم دور از حقیقت نیست.

مؤلف، هنرِ قصّه‌خوان و قصّه‌پرداز را در نقل و آوردنِ عبارات و شعرهایِ از قبل آمادهٔ محفوظ در ذهن و ضمیرِ قصّه‌گویْ می‌داند و دربارهٔ خودش توضیح می‌دهد که وقتی جزء ملازمان محفلِ ممدوح خویش شده است «از امثال و اقرانِ خود مردم فهمیده و نکته‌سنجانِ پسندیده بسیار دید و از سخن‌ساز و نغمه‌طراز با جمعی خواجه تاش (= همکار) گشت که تا آن زمان به مانندِ ایشان کم دیده بود و هر قصه‌خوانی که در خدمتش (یعنی خدمتِ ممدوح) شعرِ مناسبی در قصه می‌خواند یا فقرهٔ نثری بیان می‌نمود، اغلب می‌دانست (یعنی در حافظه داشت) و آنچه نمی‌دانست شنیده بود و گوشْ‌زدِ هوشش گردیده.»

این بخش از هنر قصّه‌پرداز را که آمیختن قصّه‌گوییِ خویش به نقل شعرها و عباراتِ فصحای پیشین است، اصطلاحاً «مرصّع‌خوانی» می‌نامیده‌اند و کتاب عملاً برای گسترش همین زمینه در میان مخاطبانِ آن فراهم آمده است.

یکی از مسائل نیمهٔ دوم قرن بیستم، به ویژه در کشورهای پیشرفتهٔ جهان آن چیزی است که در مرزهای روانکاوی و ادبیات به آن «قصّه‌درمانی» fiction therapy می‌گویند. مؤلف ما و معاصران او، از چنین رازی آگاهی داشته‌اند و فلسفهٔ پیدایش هنرِ قصّه‌پردازی را مؤلف چنین بیان می‌کند که «یکی از خلفای بنی‌عباس مرضِ دِق به هم رسانید. حکمای نامیِ آن عصرـ هر چند در علاجِ کوفتِ خلیفه سعی نمودندـ به جایی نرسید [ند]. حکیم دانشمندی از اعراب به جهتِ دفعِ آن مرض، این قصّه را (یعنی قصهٔ امیر حمزهٔ صاحبقران را) تا «بربر» ترتیب داد و به طریقی که الحال متعارف است، روز به روز، به جهت خلیفه می[خواند] در جایی که کمالِ شیرینی داشت، می‌گذاشت (یعنی نقل را ناتمام می‌گذاشت) و روزِ دیگر از همانجا باز بر سر سخن می‌رفت؛ تا رفته رفته از استماع این حکایت شیرین آن علّت (= بیماری) بالکلیه برطرف شد. خلیفه بعد از صحتِ بدنِ خویشتن، اکثر اوقات، این قصهٔ غم‌زدا و شادی‌فزا می‌شنید، تا در میان مردم اشتهار یافت.»

بدین‌گونه می‌بینیم که پیشینهٔ نظریهٔ «قصّه‌درمانی» در فرهنگِ ملّیِ ما بسی کهنه‌تر از آن چیزی است که در میان فرنگیانِ عصرِ حاضر در نیمهٔ دوم قرن بیستم رواج گرفته است.

از تأمّل در مقدمهٔ مؤلف، به روشنی می‌توان دریافت که در روزگارِ او این قصّه‌پردازان چه نقشِ عظیمی در زندگی اجتماعی مردم عصر، به ویژه سلاطین، داشته‌اند. توصیفی می‌آورد از این که پادشاهان نام‌گذاری فرزندانِ خود را، از روی همین صحنه‌های داستان، اختیار می‌کرده‌اند. اگر در شبی که قصّه‌پرداز دربارهٔ ماجراهای فلان قهرمان سخن می‌گفته، خداوند فرزندی به پادشاه می‌داده است، پادشاه آن فرزند را به نامِ همان قهرمان نام‌گذاری می‌کرده است: «و این مقدمه اشتهار سرشاری دارد که جم‌جاهِ انجم‌سپاه [شاه اسماعیل صفوی] میلِ تمامی به قصّه داشته، چنانچه وقتی که ایزد تعالی به ایشان فرزندی عطا می‌فرموده، نام آن فرزند را نامِ پهلوانان قصّه می‌گذاشته. گویند در وقتی که تکلتوخان [زین‌العابدینِ قصّه‌گوی تبریزی مقیم تبریز در عصر شاه‌اسماعیل] سررشتهٔ قصّه به جنگِ «طهماسب» رسانده بود، روزگار، خَلَفی در کنارِ آن جهاندار نهاد (یعنی فرزندی برای او متولد شد)، وی را «طهماسب» نام کرد. و همچنین در جنگِ «القاص» یک پسرِ خود را مسمّی به «القاص» گردانید.

جالب‌تر اینجاست که این پادشاهان و مخاطبانِ قصّه‌پردازی چنان تحتِ تأثیرِ هنرنمائیِ این قصّه‌پردازان قرار می‌گرفته‌اند که خیال می‌کرده‌اند عین واقعیت است، به همین دلیل از قهرمانِ موردِ علاقهٔ خود، به نوعی حمایت می‌کرده‌اند و از قصّه‌پرداز با خواهش و تقاضا، درمی‌خواسته‌اند که خونِ او را به ایشان ببخشد و آن قهرمان را، در ضمنِ نقلِ داستان، نکشد «چون تکلتوخان [همان قصّه‌پردازِ معروفِ شاه اسماعیل]، یک مرتبه در خدمتِ شاه سررشتهٔ داستان به رزمِ «قهرش» و «لندهوربن سعدان» می‌رسانَد ــ به دستوری که داستان‌سرایان قدیم تهمتنِ مذکور را مقتول می‌سازند ــ او نیز در دستِ خسرو، «قهرش» را به قتل می‌رساند. شاه محبّتِ بسیاری به «قهرش» معدوم داشته، می‌فرماید که «التماس از مولوی (همان قصّه‌گوی) داریم که خونِ «قهرش» را به ما ببخشد» زین‌العابدین [تکلتوخان قصّه‌پرداز]، به عرض می‌رساند که «خون‌بها عنایت فرمایید تا نکشم» به هر تقدیر، «شاه خونِ او را (= خون «قهرش» را) به صد تومان می‌خرد»، و باز در جای دیگری از داستان، قصّه‌پرداز چنان به تصویر صحنه‌های جنگ و وقایع داستان می‌پردازد که شاه مجبور می‌شود خونِ یکی دیگر از قهرمانانِ موردِ علاقهٔ خودش را به قیمتی دو برابر قیمت قبل خریدار شود «و خونِ طهماسب بن عنقویلِ دیو را، نیز، از رویِ خواهش ــ به مقتضای وقت ــ به دویست تومان می‌خرد.»

شگفت اینجاست که این مداخله‌های عاطفیِ مخاطبانی از نوع پادشاه، مسیرِ داستان را عوض می‌کرده است. در کجای قصّه‌های فرنگی شما چنین چیزی را سراغ دارید؟ مولف بعد از نقل قضیهٔ خون‌بها دادنِ شاه برای این دو قهرمان، می‌گوید: «و از آن تاریخ تا حال این دو گُندآور (= پهلوان) را قصّه‌خوانان ــ در قصّه ــ نمی‌کشند.»

مؤلف در شمارِ فوایدی که قصّه‌پردازی و قصّه‌خوانی دارد، متوجه یک نکتهٔ فرهنگی بسیار مهم شده است و آن اینکه در جوامع قدیم که مردم هر کوچه و محله‌ای لهجه‌ای داشته‌اند و هیچ وسیله‌ای (از نوع رادیو و تلویزیون و کتاب درسی و...) برای ایجاد زبانِ واحد و لهجهٔ استاندارد وجود نداشته این کارِ قصّه‌گویی یکی از راه‌های ایجاد زبانِ روزمره، یعنی زبانِ معیار، در میان مردم بوده است: «بر ارباب دانش و اصحاب بینش پوشیده و پنهان نیست که قصهٔ صاحبقران (همان «امیرحمزه») حکایتی است به غایت شیرین و افسانه‌ای است بی‌نهایت رنگین، با وجودی که دروغ است و از حلیهٔ صدق عاطِل، از خواندن و شنیدنِ آن فایده‌ها به «قصّه‌خوانان» و «قصّه‌شنوان» می‌رسد، اول آنکه متکلّم را، با مستمع، فصیح و بلیغ و «صاحبِ روزمرّه» در حرف‌زدن‌ها، می‌گرداند...»

بعضی از قواعدی که مؤلف رعایتِ آن را برای قصّه‌پرداز، ضروری می‌داند، در تحلیلِ نهایی، نشان می‌دهد که اینان به بسیاری از قواعد داستان‌پردازی، عملاً، آشنایی داشته‌اند. مثلاً می‌گوید: «و تفرقه در وقتِ سخن کردن به خویشتن راه ندهد تا از غفلت خود لَغْوی نگوید، بلکه از رزم به بزم نرود و از حکایتی، که می‌خواند، به حکایتی دیگر انتقال ندهد» و منظورش همان چیزی است که ما آن را انسجام و ترکیب و پرداختن قصّه از حشو و زواید می‌خوانیم.

ظاهراً نظریه‌ای که در سال‌های پایانیِ قرن بیستم، در محافل ادبی ما، می‌خواست رواج بگیرد و نگرفت، یعنی پایان عصر شعر و اینکه داستان جای شعر را گرفته، در عصرِ مؤلف هم طرفدارانی داشته و آن‌ها عقیده داشته‌اند که «قصّه‌پرداز» مقامی والاتر از «شاعر» دارد. به همین دلیل مؤلف فصلی پرداخته دربارهٔ «رجحان قصّه‌خوان بر شاعر» و در این فصل به این نتیجه می‌رسد که «محنت و ریاضتِ اربابِ نثر بیش از رنج و مشقّتِ اصحاب نظم است.»

تصوری که مؤلف از «قصّه‌پردازِ» مثالی و ایده‌آل دارد کسی است که بتواند دروغی را، که داستان است، آنگونه تصویر کند که «دانشوران روزگار» شیدای «افسانه و افسونِ» او شوند، همان «حقیقت‌مانندی» verisimilitude یا به تعبیر خود اینها «طَرَفِ وقوع» داشتن. و توضیح می‌دهد که چنین داستان‌پردازی، در تمام عالم، دو تا هم به زحمت می‌توان پیدا کرد.

یکی از مهمترین نکاتی که مؤلف در این مقدمه به آن پرداخته مسألهٔ انواع قصّه‌خوانی یا سبک‌های قصّه‌پردازی رایج در جهان اسلامی یا قلمرو عصر مؤلف است. او تمام راه‌ها و روش‌های موجود را در سه نوع طبقه‌بندی می‌کند:

۱) طرزِ اهلِ ایران
۲) روشِ مردمِ توران
۳) قانونِ هندوستان

و توضیح می‌دهد که چون اطّلاعِ دقیقی از شیوهٔ «اهل روم» (یعنی قلمروِ پادشاهانِ عثمانی) ندارد، از آنها یاد نخواهد کرد و از آنجا که در سرزمینِ عثمانی به ترکی و عربی

قصّه‌خوانی می‌کنند، کارِ آنها را عملاً خارج از موضوع کتاب خود می‌داند و از این توضیح و دیگر اشاراتش به خوبی درمی‌یابیم که در تمام ایران و در تمام توران (ماوراءالنهر) و در تمام هندوستان قصّه‌گویی به زبان پارسی رواج داشته و لاغیر. «و اینکه قاعدهٔ اهل روم (=عثمانی) در این فصل یاد نمی‌کند، باعث، این است که کمترین به آن مرز و بوم نرسیده (= نرفته) و آنچه شنیده بدان اعتبار نمی‌نماید که گفته‌اند، مصراع: «شنیده کی بود مانندِ دیده» و چیزی که در بابِ قصّه‌خواندن رومیان (اهالی عثمانی) مسموع شده ــ که دل به راستیِ آن گواهی می‌دهد ــ این است که ایشان قصّه را ـ که به ترکیِ رومی و ترکیِ قزلباش آمیخته است ــ می‌خوانند. هرگاه همچنین باشد این تألیفِ حنیف محتاج به شرح و بیان آن نیست.»

پس از این توضیح، به نقل شیوهٔ قصّه‌پردازیِ اهلِ ایران می‌پردازد و می‌گوید: در آغاز، نظمی که مناسب نوع داستان باشد می‌خوانند و بعد به توصیفِ راویان داستان می‌پردازند و آنگاه اندک اندک به مدح «حمزه» می‌رسند و سپس شروع در «سررشتهٔ سخن» می‌کنند. و توضیح می‌دهد که «در مناسب‌خوانی» از «براعت استهلال» پای بیرون نمی‌گذارند. منظور مؤلف از براعت استهلال در سراسر کتاب همین داشتن تناسب است، یعنی شعری که به تمام معنیِ کلمه به تصویر صحنهٔ داستان یاری رساند. و یادآوری می‌کند شعر باید کم خوانده شود «و کم خواندنِ شعر از برای آن تجویز کرده‌اند که مستمع را از مطالب بازمی‌دارد، بلکه از اصل مقصد او ـ که قصّه شنیدن است ـ دور می‌اندازد.» اینجا مؤلف به نکات بسیار دقیقی می‌پردازد که باید عینِ عبارت او نقل شود زیرا مشتمل بر دقایقی از فن قصّه‌پردازی است:

«و صاحبِ این فنِ رباینده باید، تا وقتی که قصهٔ او از بابتِ افسانه و حکایت باشد بر سرِ یک زانو نشسته شمرده و سنجیده حرف زند و چون به مقدمهٔ رزمی رسد گرمِ سخن شود و در وقتِ شمشیر زدن و گرز کار فرمودن به دو زانو نشیند، همچنان به جوش و خروش درآید که قصّه‌شنو از تکلّمِ او معرکهٔ جنگ را ــ در آن هنگامه‌ای که او قصّه می‌خواند ـ به نظرِ تصور معایینه[1] ببیند. و در وقتی که سررشتهٔ سخنِ سخنور به جایی رسد که یکی از دلیران، به تقریبی، بند پاره کند، البته بر سرِ دو پا نشیند و همچنان آن مقدمه راـ با اندازِ پاره کردن ــ ادا و بیان نماید که گوی خود زنجیر گسیخته و مستمعان نیز او را از آن عالم تصور نمایند. و در کمان کشیدن و صندلی‌نشستن و کشتی‌گرفتن، اندازه‌ای ـ که به هر کدام نسبت دارد ـ از دست ندهد.

داستانِ «بزم» را شکفته و آرمیده بخواند و [داستان] «عاشقی» را ـ از بابتِ ناز و نیازِ طالب و مطلوب ـ با سرکشی و افتادگی بازگوید.

و در [نقل داستان‌های] «عیّاری» باید که باره کرد و قند شود (؟) و خود را به مردم

---

۱) معایینه: رویاروی ـ تصرف فارسی‌زبانان است در معایَنَهٔ عربی.

مضحک وانماید و تصرفات مرغوب به جهتِ «انگیز»[1] (= در اینجا interigue انتریگ یا کشمکش (conflict) در گفت و شنید «عمرو» و «بجشک» کند.»

در موردِ شیوهٔ اهل هندوستان این تفاوت را قائل است که قصّه‌خوان در «درآمدِ قصّه» چند بیت ـ از هر که باشد ـ در مدحِ بزرگی که در خدمتِ او سخت می‌گذراند، بخواند. پس از آن به قصّه‌پردازی مشغول گردد.

در مورد شیوهٔ اهل توران، یعنی ماوراءالنهر، می‌گوید اینان در «مرصّع‌خوانی» قائل به «براعت استهلال» (یعنی تناسب شعر با صحنهٔ داستان یا آغاز داستان) نیستند. آنچه دربارهٔ تمایزِ سبک قصّه‌گویی ایران و هند از یک سوی و ماوراءالنهر از سوی دیگر، نقل می‌کند نشان‌دهندهٔ تفاوتی است که در زبان فارسی ماوراءالنهر و فارسی ایران وجود دارد. می‌گوید قصّه‌پردازان تورانی «در وقتِ تکلم مقیّد به روزمرّه حرف‌زدن نیستند». این یادآوری او، امروز، به ما می‌فهماند که زبان ماوراءالنهری در عصر صفوی که گرایش به نوعی باستانگرایی (archaism) و لغات محلی خراسانی و مشرق ایران بزرگ دارد، برای مؤلف ما که اهل مرکز ایران است قدری از «زبان معیار» او دور می‌نموده است. این همان تفاوتی است که امروز بین فارسی تاجیکی بخارا و سمرقند و دوشنبه و بدخشان و فارسی ایرانی احساس می‌شود و شاید با زیادشدنِ فاصلهٔ زمانی و بعضی عوامل فرهنگی، این تمایز امروز بیش و بیشتر شده است.

مؤلف عقیده دارد که قصّه‌پردازان ماوراءالنهری در نقل داستان‌های «عیّاری» از دیگر انواع قصّه، موفق‌ترند.

آنچه تا اینجا آورده است، در حقیقت، آیینِ طرحِ داستان و «درآمدِ» آن است و مؤلف آن را «برآمد» می‌خواند. امّا در مسألهٔ «پایان» دادن به صحنه‌ها و از صحنه‌ای به صحنه‌ای دیگر رفتن و آنچه ما امروز «تعلیق» یا «هولِ ولا» (suspense) می‌گوییم، او اصطلاح بسیار زیبای خود را دارد: «پابند» کردن و «پابندخوانی». «پابند» همان «تعلیق» و «هولِ ولا» است. حال از زبانِ خود او بشنوید که چه گونه تأکید می‌کند بر اینکه همیشه باید داستان را در نقطه‌ای نگاه داشت که خواننده تشنه و منتظر بماند:

«و قانون به انصرام (بریدن و قطع) رساندنِ فصلی از این داستان این چنین [است] که عِقْدِ جواهرِ سخن را در مقامی باید گسیخت که گمانِ «قصّه‌شنو» چنان باشد که بهتر از این مقدمه ــ در تمام قصّه ــ نخواهد بود، تا در استماعِ تتمهٔ آن بی‌تاب و مشتاق باشد و... این را «راویان» در اصطلاح «پابندخوانی» گویند.»

مؤلف در مطاوی بحثِ خویش به نکاتِ دیگری نیز اشاره می‌کند؛ مثلاً آنجا که معتقد

۱) «انگیز» را به احتمال قوی در معنی انتریگ یا به اصطلاح بعضی‌ها توطئه به کار می‌برد؛ مقایسه شود با «پابندخوانی» در دنبالهٔ این گفتار.

است «قصّه‌خوان» نباید «مذهبِ» خود را آشکار کند، یعنی باید همیشه «بی‌طرف» بماند، در عمق، اشاره‌ای هم هست به موضوع مداخله‌نکردنِ قصّه‌پرداز در اجزای داستان و سرنوشتِ قهرمانان. البته او بیشتر از این دیدگاه چنین پیشنهاد می‌کند که ممکن است پادشاه یا امیری که قصّه‌خوان در دربار و محفل اوست مذهبی جز مذهب قصّه‌خوان داشته باشد و آشکارشدن این تفاوت به زیان قصّه‌خوان تمام شود.

در پایان این یادداشت بد نیست توضیحی بدهم دربارهٔ اصطلاح «هولِ ولا» که در داستان‌نویسی معاصر به کار می‌رود به جای suspense: غالباً تصور می‌کنند که این ترکیب، صورتِ تحریف‌شدهٔ «حَوْلَ وَلا» در «لا حولَ ولا قوّة الاّ باللـه» است و آن را «حول وُ وَلا» به صورتِ عطف می‌نویسند. حقیقت امر، این است که املای درستِ کلمه باید «هول» باشد به همان معنیِ هراس و اضطراب و «وَلا» در این ترکیب چیزی است دقیقاً برابر «زمان و مکان» (time space) یعنی فضای حاکم بر حادثه، هم از دیدِ زمان و هم از دیدِ مکان. «وَلا» کلمه‌ای است فارسی کهن و صورت تغییر شکل‌یافتهٔ «والا» و «والاد» است و «والاد» مراحل مختلف سنگچین است. هر ردهٔ سنگچین را در برج‌ها و دیوارهٔ حصارها یک «والاد» یا یک «والا» می‌گفته‌اند و بعدها مجازاً به معنیِ «مرحله» ـ خواه این ویژگی در زمان باشد و خواه در مکان، و حتی زمان و مکان با هم ـ استعمال می‌شده است.

استعمالِ «ولا» به معنیِ «زمان»، از عصرِ تیموری در زبان فارسی مکتوب سابقه دارد و بسیار رایج است. در معنی «مکان» هم رواج داشته است و شاهدی که اینک در حافظه دارم از متون دورهٔ قاجاری و زندی: «از موزونانِ این ولا (یعنی شهر یزد) است» (تذکرهٔ میکده، ۲۴۲) و باز می‌گوید: «... یا بلوکِ میبد و اردکان... محوّلِ به ایشان و قرار و مدارِ امورِ آن ولا منوطِ به تصدیقِ آن ذی‌شأن بود.» (همانجا، ۲۴۳).

بنابراین بهترین معادل برای time space در فارسی که بعضی برای آن «زمکان» (زمان + مکان) را به کار بُرده‌اند، همانا، همین کلمهٔ «وَلا»ست. پس نباید آن را [«هول» و «ولا»] به صورتِ عطف نوشت، بلکه همان [«هولِ وَلا»] به صورت اضافه در معنی اضطرابِ حاکم بر فضای واقعه و حادثه درست است و موردِ نیاز.

مآخذ اشعارِ برخی از شاعران معاصر

محمدرضا شفیعی‌کدکنی

۵۴
بخارا
سال پانزدهم
شماره ۸۸-۸۹
خرداد - شهریور
۱۳۹۱

یکی از کتابهای بالینی من، التمثیل و المحاضرهٔ ثعالبی (۳۵۰-۴۲۹ ق) است.[۱] از نوجوانی با این کتاب انس و الفت داشته‌ام و نسخه‌ای که همیشه دم‌دست من بوده، به قدری فرسوده شده است که دیگر هیچ صحافی از عهدهٔ احیای آن برنخواهد آمد بخصوص که کاغذ آن هم کاغذی است بسیار شکننده و غیرقابل ترمیم. این اواخر، دوستی که آن را دیده بود، گفت بده تا آن را برایت صحافی کنند و خود صحافی آشنا داشت که در این کار مهارت دارد. وقتی می‌خواستم کتاب را به او بسپارم از او خواهش کردم که جوری صحافی کند که یادداشت‌های من در حاشیه از بین نرود، گفت چنین کاری ممکن نیست، بهتر است این یادداشت‌ها را برای خودت پاکنویس کنی و من هم این کار را کردم. در چند زمینه یادداشت جمع شده بود. آنچه در زیر می‌خوانید منابع بعضی از شعرهای معروف معاصران است که من، به هنگام خواندن این کتاب به یاد آن شعرها افتاده‌ام و در حاشیه برای خودم نوشته‌ام: شعر ایرج، شعر بهار، شعر دهخدا، شعر... و خودم می‌دانم که منظور کدام شعرهاست. بخش دیگر یادداشت‌ها مربوط به امثال فارسی کهن است که توسط ایرانیان عربی‌دان و عربی‌گرای به صورت عربی درآمده است، آنها را نیز در مقاله‌ای دیگر عرضه خواهم کرد. بخشی نیز منابع شعرهای قدیم فارسی است، آن هم می‌تواند مقالهٔ نسبتاً مفصلی شود.

مآخذ چند شعر معروف معاصر (نسل بهار و دهخدا و ایرج و...) را با اصل آن شعرها

۱) ابومنصور عبدالملک بن محمد بن اسماعیل الثعالبی، التمثیل و المحاضرة، تحقیق عبدالفتاح محمد الحلو، القاهره ۱۹۶۱/۱۳۸۱، داراحیاء الکتب العربیة، عیسی البابی الجلی و شرکاه.

می‌آوریم، شاید مادهٔ خام باشد برای آنها که به نوعی ادبیات تطبیقی علاقه‌مندند:

در اینجا ایرج گفته است:

گویند ماکیان را باید گرفت و کشت / گر برخلاف رسم کند نغمهٔ خروس

برگو که چون کنند اگر شاعری کند / شاعر پسند کودکی آماده چون عروس[1]

که این شعر او شأن نزول خاصی هم دارد که آقای دکتر محجوب به روایت شادروان محمود فرخ خراسانی آن را در تعلیقات دیوان ایرج نقل کرده[2]، ولی از مأخذ فکری ایرج یادی نکرده‌اند. بی‌گمان این شعر، ترجمه‌گونه‌ای است از این گفتهٔ فرزدق، شاعر معروف عرب، که به او گفتند: فلان زن (یا دختر) شعر می‌گوید. فرزدق گفت: «وقتی ماکیان صدای خروسی برآورد، باید او را کشت». «قیل للفرزدق: ان فلانة تَقُولُ الشعر» قالَ «اذا صاحَتِ الدجاجَةُ صیاحَ الدیک فلتُذْبَحْ.»[3]

باز ایرج گفته است:

گویند که انگلیس با روس / عهدی کرده‌ست تازه امسال

کاندر پلتیک هم در ایران / زین پس نکنند هیچ اهمال

افسوس که کافیان این مُلک / بنشسته و فارغ‌اند ازین حال

کز صلح میان گربه و موش / بر باد رود دکان بقال.[4]

بی‌گمان ترجمهٔ این مثل فارسی قدیم است که اصل آن از میان رفته، یا من در جایی ندیده‌ام و ترجمهٔ عربی آن به روایت ثعالبی این است: «لا یُدبِرِ البقّال الاّ اذا تصالَحَ السِنّورُ و الفار[5]» «بقال را بدبختی روی ننماید، مگر آنگاه که میان گربه و موش آشتی برقرار شود.»

ایرج گفته است:

بوده‌ست خری که دُم نبودش / روزی غم بی‌دُمی فزودش

در دُم‌طلبی قدم همی زد / دُم می‌طلبید و دَم نمی‌زد

یک ره نه ز روی اختیاری / بگذشت میان کشتزاری

دهقان مگرش ز گوشه‌ای دید / برجست و ازو دو گوش ببرید

بیچاره خر آرزوی دُم کرد / نا یافته دُم دو گوش گم کرد[6]

که ترجمه‌ای است از این ضرب‌المثل فارسی کهن که باز اصل آن را در جایی ندیده‌ام و ترجمهٔ عربی آن به روایت ثعالبی چنین است: «ذَهَبَ الحمارُ یَطْلُبُ قَرْنَینِ، فعادَ مَصْلومَ

---

۱) تحقیق در احوال و آثار و افکار و اشعار ایرج میرزا، به اهتمام دکتر محمدجعفر محجوب، تهران، نشر اندیشه، ۱۳۴۹، ص ۱۹۱.

۲) همان، ص ۲۴۱.

۳) التمثیل و المحاضرة، ص ۳۷۱.

۴) تحقیق در احوال... ایرج، ص ۱۹۲.

۵) التمثیل و المحاضرة، ص ۳۶۰.

۶) تحقیق در احوال... ایرج، ص ۱۵۸.



• دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی (عکس از علی دهباشی)

الاذُنین[1]». «خر رفت که دو شاخ از برای خویش یابد، بازگشت در حالی که هر دو گوش او را بریده بودند.»

و بنابر بعضی از نسخه‌های التمثیل و المحاضره، شاعری، آن را بدین‌گونه به عربی درآورده است:

[فصرت کالعیر غداً یبتغی　　　قرناً فلم یرجـع باذنین][2]

یعنی: «همچون درازگوشی شدم (شدی) که به جستجوی شاخ رفت و بی دو گوش بازگردید.»

قابل یادآوری است که این شعر در امثال و حکم شادروان علامهٔ دهخدا، بدون نام گوینده ذیل مثل مسکین خرک آرزوی کرد (ص ۱۷۱۰) آمده است و یک بیت هم به عنوان نتیجه‌گیری در دنبال دارد، به این صورت:

هر کس که زحد برون نهد گام　　　این است سـزای او سرانجام

و این خود دلیلی است که در انتساب آن به ایرج جای تردید است. شادروان دهخدا در ذیل این مثل، دو بیت از فردوسی و دو بیت از مرحوم ادیب پیشاوری در این باب آورده است و دو بیت هم شعر عربی که عیناً همین مضمون را دارد.

۱) التمثیل و المحاضرة، ص ۳۴۴.
۲) همان.

ایرج گفته است:

اکنون که هوای ری به سر دارم و بس — ملبوس همین پوست به بر دارم و بس
ز اسباب سفر که جمله مردم دارند — من بنده همین عزم سفر دارم و بس[۱]

که بی‌گمان برگرفته شده از این سخن است: «لیس عنده من آلة الحج الاّ التلبیه»[۲]: «که او را از اسباب سفر حج، جز لبیک گفتن، چیزی فراهم نیست.»

با یادآوری این شواهد شاید بتوان گفت که ایرج این کتاب را بسیار مطالعه می‌کرده است و اینکه خودش می‌گوید:

آن که پیش تو خدای ادب‌اند — نکته‌چین کلمات عرب‌اند[۳]

توجهی به این‌گونه مآخذ نیست.

در حاشیهٔ صفحهٔ ۳۶۲ در برابر عبارت ذیل:

«کالنعامةِ تکون جملاً اذا قیل لها: «طیری» و طائراً اذا قیل لها: «احملی»[۴]: «همچون شترمرغ که چون گویند: پرواز کن، خویش را شتر نماید و چون گویند: بار بردار، خود را پرنده بنماید.» نوشته‌ام ضرب‌المثل ایرانی قدیم است و وثوق‌الدوله در قصیدهٔ بسیار زیبا و استوار و معروف خویش همین سخن نظر داشته، آنجا که گوید:

گفتا نعامه چون برم، باری[۵] که جنس طایرم
بار دگر گفت اشترم، چون گسترانم بالها[۶]

که سنایی و مولوی و عطار هم قبل از او، با توجه به همین ضرب‌المثل سخنها گفته‌اند.[۷]

در حاشیهٔ صفحهٔ ۲۵۴ در برابر این مصراع:

«جُدْ فَقَد تنفجر الصخرة بالماء الزلال»[۸] «بکوش که چه بسیار صخره‌ها از جوشش آب زلال درهم شکسته است». نوشته‌ام یادآور شعر بهار است:

جدا شد یکی چشمه از کوهسار — به ره گشت ناگه به سنگی دچار
به نرمی چنین گفت با سنگ سخت: — کرم کرده راهی ده ای نیک بخت
جناب اجل کش گران بود سر — زدش سیلی و گفت: دور ای پسر
نشد چشمه از پاسخ سنگ، سرد — به کندن دراستاد و ابرام کرد
بسی کند و کاوید و کوشش نمود — کز آن سنگ خارا رهی برگشود[۹]

۱) تحقیق در احوال... ایرج، ص ۲۱۰.
۲) التمثیل و المحاضرة، ص ۳۳۰.
۳) تحقیق در احوال... ایرج، ص ۱۲۲.
۴) التمثیل و المحاضرة، ص ۳۶۲.
۵) ضبط دیوان غلط بود: «چون پرم، باری» و ما اصلاح کردیم.
۶) دیوان وثوق، با مقدمه ایرج افشار، نشریات"ما" تهران، ۱۳۶۳، ص ۴.
۷) امثال و حکم دهخدا، ذیل: مثل شتر مرغ، ص ۳/ ۱۴۵۵.
۸) التمثیل و المحاضرة، ص ۲۵۴.
۹) دیوان بهار، ۲/ ۱۱۰۷.

تصور می‌کنم اصل آن در ادبیات فرانسه هم بی‌ریشه‌ای از همین شعر یا حکمت شرقی نباشد.

در حاشیهٔ صفحهٔ ۱۰۴ در برابر شعر:

مَثلی کبائعِ طستِهِ بشرابِهِ — سِرّاً لئلاً یعلم الجیرانُ
لمّا تملّی ظلَّ فی غیثانه — یشکو الصُداعَ فَعادَةُ الأَخْدانُ
وَ دَعوا بطستٍ کَیْ یقیءَ فقال: مَه — لو کانَ طَستٌ لم یَکُن غثیانُ[۱]

نوشته‌ام این شعر دهخدا، ترجمهٔ همین شعر ابن طباطبای علوی (وفات: ۳۲۲ ق) است:

همچو آن مَردَم که طشت از زن نهان — داد با خمّار و رطلی درکشید
پس صداعش کرد و اشکوفه‌ش فتاد — بانگ می‌زد زن که طشتش آورید
گفت: اگر آن مرده‌ی بودی به جای — این مَنِش گردا به من چون می‌رسید[۲]

ترجمهٔ شعر ابن طباطبا چنین است:

«داستان من داستان آن مرد است که پنهان از همسایه، تشت خود را با شراب سودا کرد. چون درکشید و یک‌چند برآمد غثیانش گرفت و از درد سر شکوه آغاز کرد. یارانش به بیمارپرسی او آمدند. پس تشتی طلبیدند تا مگر قی کند و او گفت: بس کنید! اگر آن تشت بودی، خود غثیانی در میان نبودی![۳]

در برابر این عبارت: «قالَت البعوضه للنخلة: استمسکی فانی عنک ناهضة. فقالت: ما احسبت وقوعک فکیف نهوضک»[۴]: «پشه‌ای خطاب به نخلی گفت: خویشتن را استوار نگه‌دار که می‌خواهم از روی تو برخیزم. نخل گفت: من از نشستنت آگاه نشدم تا برخاستنت چه باشد.» نوشته‌ام که شعر دکتر حمیدی از همین تمثیل گرفته شده است:

پشه‌ای گردان چو گردی در فضا — پشت یال شیر افتاد از قضا
بس که آن ناچیز خودبینیش بود — پیش خود بر شیر سنگینیش بود
لحظه‌ای نگذشته با شیر کلان — گفت آن مسکین لاغر، کای فلان:
گر ترا بر یال سنگینیم ما — بازگو تا بیش ننشینیم ما
شیر گفت از این زمان تا هر زمان — هر کجایی هر چه می‌خواهی بمان
گر نه خود گفتی به یالم جسته‌ای — من ندانستم کجا بنشسته‌ای[۵]

---

۱) المثیل و المحاضره، ص ۱۰۴.
۲) دیوان دهخدا، ص ۱۶۰.
۳) درودیان، ولی‌الله، دهخدای شاعر، تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۳، ص ۴۵ـ ۴۶.
۴) التمثیل و المحاضرة، ص ۳۷۶.
۵) حمیدی، مهدی، پس از یکسال، پاژنگ، تهران، ۱۳۶۶، ص ۲۴۱.

نقش تاریخی و خلاقیت فردی

محمدرضا شفیعی‌کدکنی

ساده‌ترین راه این است که قضیه را از اینجا شروع کنیم و با این پرسش که «هیچ فکر کرده‌اید که در این لحظهٔ تاریخی و فرهنگی که ما در آن به سر می‌بریم، چند هزار نفر در قلمرو زبان فارسی هستند که می‌توانند «شعر»ی مثل:

آهوی کوهی در دشت چه‌گونه دَوَدا　　او ندارد یار، بی‌یار چه‌گونه بُوَدا

بگویند؟» هر کس وزن و قافیه را تشخیص دهد، ظاهراً می‌تواند شبی پانصد بیت، خیلی بهتر از این شعر بگوید و به این حساب، امکان آن هست که در یک شب، ده‌ها هزار بیت بهتر از این شعر ابوحفص سُغدی، توسط این جمع انبوهِ «دارندگان طبع موزون» و آگاه از مسألهٔ وزن و قافیه، گفته شود. امّا از آنچه غافلیم این است که همهٔ این افراد به فرض اینکه صدهزار نفر باشندـ نه یک شب که اگر سال‌ها و سال‌ها وقت صرف کنند، نخواهند توانست یک بیت بگویند که جای این بیت سادهٔ برهنه از هر صنعت و آرایش را بگیرد. چرا؟

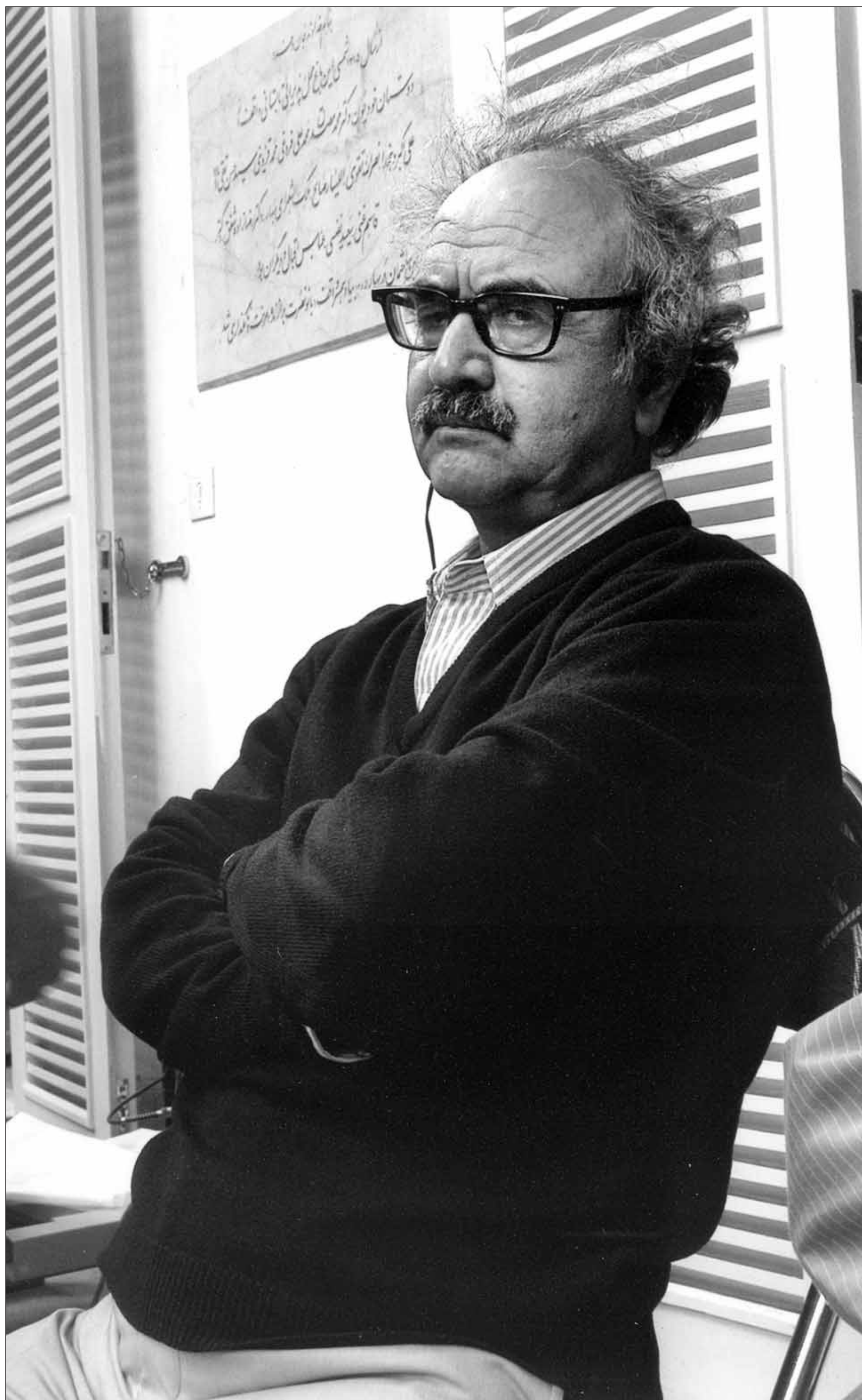
قدری دقیق‌تر و فنی‌تر مثال بزنم: تصور من بر این است که بسیاری از شاعرانِ جوان ورزیده و مایه‌ور و با ذوق امروز، اگر بکوشند و تمرین کنند شاید بتوانند شعری مانند «زمستان» اخوان بگویند، یعنی شعری که به‌لحاظ وزن و قافیه و تشبیهات و تمثیلات و کنایات با آن شعر برابری کند؛ به‌ویژه وقتی که این شعر را در یک تحلیل ساختاری یا صورتگرایانه، به مقداری تشبیه و استعاره و فناوری [فن‌آوری] و صناعت، بازگردانیم و تجزیه کنیم. امّا اگر تمام استعدادهای درجه اول این نسل، تمام عمرشان را صرف کنند که

شعری بگویند که جای «زمستان» اخوان را بگیرد، محال است از عهدهٔ آن برآیند؛ با اینکه در تحلیل ساختاری یا صورتگرایانه، این شعر ترکیبی است از مقداری تشبیه و استعاره که شبیه اغلب آنها و بهتر از آنها به ذهن بسیاری از اهل ذوق و شعر ممکن است خطور کند.

اشکال عمده و یا راز اصلی کار همین‌جاست و آنچه جوانان را غالباً گول می‌زند همین است که وقتی در خلوت یا در جلساتِ دوستانه به مقایسهٔ شعر خودشان با شعر ابوحفص سُغدی و در مراحل بالا و بالاتر، «زمستان» م.امید می‌پردازند، به‌طور قطع و یقین نظرشان این می‌شود که آنها می‌توانند شبی صدها بیت بهتر از «آهوی کوهی...» بسرایند، یا وقتی به اجزای سازندهٔ «زمستان» نگاه می‌کنند، بسیاری‌شان با خود می‌گویند: «ما می‌توانیم شعرهایی بهتر از آن بگوییم.» و ای بسا که بعضی از آنان در این اندیشهٔ خویش صادق باشند؛ یعنی مایهٔ ذوق و مهارت را در تشبیهات و استعارات و کنایات داشته باشند که شعری به لحاظ اشتمال بر این صناعت‌ها، حتی قوی‌تر از «زمستان» به وجود آورند. امّا اینان از یک امر بسیار ساده و در عین حال پیچیده غافلند و آن مسألهٔ «نقش تاریخی» هنرمند است.

هر اثر برجستهٔ هنری ترکیبی است از «خلاقیت فردی» هنرمند در یک‌سوی و «نقش تاریخی» اثر او از سوی دیگر. کسانی که می‌گویند: «ما در یک شب می‌توانیم صدها بیت بهتر از «آهوی کوهی...» بگوییم»، یا جوانان ورزیده و با استعدادی که تصور می‌کنند می‌توانند شعری همتای «زمستان» بسرایند، از این نکته غافلند که گیرم چنان شعرهایی بسرایند، محال است که صدهزار تای آن شعرها، بتواند جای «آهوی کوهی...» یا «زمستان» را بگیرد؛ زیرا به‌لحاظ «نقش تاریخی» لاتکرار فی‌التجلّی؛ و در این رودخانه ـکه بهره‌مندی از نقش تاریخی است – بیش از یک‌بار نمی‌توان شنا کرد.

آنچه در اختیار این اشخاص است، خلاقیت فردی هنرمند یا «صناعت‌شناسی» شبه هنرمندانه است. حتی اگر شبهه را قوی‌تر بگیریم و به آنچه در وجود آنهاست فقط «خلاقیتِ فردی» نام دهیم و نه «صناعت‌شناسی شبه هنرمندانه» باز هم پنجاه درصد قضیه لنگ است؛ یعنی باید به این نکته توجه داشت که هر اثر ادبی موفق، از حدّ «آهوی کوهی...»ـ با تمام سادگیش‌ـ گرفته تا پیچیده‌ترین بخش‌های شاهنامه یا دیوان حافظ و دیوان شمس تبریز، همه دارای دو بخش اساسی است: یکی خلاقیتِ هنرمند و دیگری نقش تاریخی اثر. ما وقتی به ساخت و صورت یک شعرِ موفق نگاه می‌کنیم، غالباً از نقش تاریخی آن غافل می‌شویم و پیش خودمان ممکن است تصور کنیم: «ما که بهتر از این می‌توانیم بگوییم، ما که تشبیهات بهتری می‌توانیم بیاوریم. ما که ترکیبات جدیدتری می‌توانیم ایجاد کنیم، ما که...» ولی غافلیم از این‌که «نقش تاریخی» آن شعر را نیز در نظر بگیریم. اگر امروز کسی شعری مانند «آهوی کوهی...» بگوید یا حتی شعری مثل «زمستان» بسراید، مسلماً کسی به او کوچک‌ترین توجهی نخواهد کرد؛ درصورتی‌که تا زبان فارسی باقی است «آهوی کوهی...» با همان لطافت ابتدایی و ناایو (naive)اش، زنده است و بی‌گمان تا زبان فارسی باشد، شعرِ «زمستان» در ردیف



• دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی در مراسم اهدای جایزه بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار به پروفسور ریچارد فرای

شعرهای برجستهٔ قرن ما باقی خواهد بود و بسیاری از شعرهایی که در طولِ قرون گفته شده و هزار بار از «آهوی کوهی...» بهتر بوده است فراموش شده است و چه بسیار شعرهایی که در همین عصر ما سروده می‌شود و به‌لحاظِ تمام وجوهِ خلاقیتِ فردی و مسائل ساخت و صورت، بهتر از «زمستان» می‌نماید، پیش از خداوندِ خویش مرده است. نمی‌دانم در شکل‌گیری یک شعر موفق و گاه جاودانه، چند درصدش «خلاقیت فردی» است و چند درصدش «نقش تاریخی»؛ ولی همین‌قدر می‌دانم که جاودانگی یک اثر یا دست‌کم، مطرح بودنِ آن برای اکنون و آینده، در گرو دو چیز است: «نقش تاریخی» و «خلاقیت فردی». تمام کسانی که خود را گول می‌زنند، چه در قوالب کهن و چه در ساخت و صورتِ شعرهای مدرنِ ماورای‌بنفش، اینها همه خلاقیت فردی را امری مستقل و تمام‌عیار می‌دانند و از مسألهٔ «نقش تاریخی» غافلند. به همین دلیل وقتی تنها به قاضی می‌روند یا حتی در محافل و مجامع خاص خود سخن می‌گویند، دست‌کم در اعماق دلشان چنین حساب می‌کنند که شعر آنها از «آهوی کوهی...» مسلّماً بهتر است و زیباتر، یا پیش خودشان می‌گویند: «ای‌بابا! این هم شد تشبیه؟ «نَفَس‌ها ابر»، یا «تابوتِ ستبرِ ظلمتِ نُه توی»، یا «چراغ باده»، یا «درختان اسکلت‌های بلورآجین»، آن هم در حجمِ گسترده‌ای به این وسعت و با این همه اطناب و دوری از هرگونه «ایجاز» مدرنی! ما خیلی تشَبیهات بهتر از این می‌توانیم ایجاد کنیم.»

خلاقیت فردی امری است در اختیار ما؛ اما نقش تاریخی، چیزی است بیرون از حوزهٔ اراده و خواست ما و به‌هیچ‌وجه قابل پیش‌بینی نیست؛ جز اینکه بگوییم: «موهبتی است الهی» هیچ‌چیز دیگر دربارهٔ آن نمی‌توانیم بگوییم. حتی اگر در حوزهٔ الهیات شک داشته باشیم و یا یقین برخلاف آن.

به همین دلیل است که بسیاری از شعرها، تمام دلایل صوریِ توفیق و ماندگاری را دارند و نمی‌مانند و بسیاری از شعرها دلیل خاصی برای ماندنشان وجود ندارد و بر زبان مردم و در زنجیرهٔ تاریخ همچنان جریان دارند.

گمان نکنید که این قضیه منحصر در ادبیات رسمی است. در قلمرو ادبیات عامیانه نیز چنین است. خیلی‌ها تصور می‌کنند اگر بنشینند شبی صدها دوبیتی (ترانه) بهتر از آن چیزهایی که در میانِ عوام رایج است، می‌توانند بگویند. و راست هم هست. اگر یک شاعر ماهر بنشیند، شبی صدها دوبیتی «درست‌تر» با «تشبیهات نوتر» می‌تواند بگوید. ولی وقتی یک میلیون دوبیتی گفت و همه را با تمام وسایلی که در اختیارش بود نشر داد، متوجه خواهد شد که جای یکی از آن دوبیتی‌های عامیانه را نتوانسته است بگیرد. این دوبیتی‌های عامیانه خدا می‌داند هر کدام چندین قرن عمر دارند و همین‌طور از نسلی به نسلی دیگر به ارث می‌رسند، با اینکه ما پیش خود فکر می‌کنیم: «ای‌بابا! ما که تشبیهات بهتری داریم، ما که حرف‌های مهم‌تری می‌توانیم بزنیم.» این تصورات غلط ما، غفلت از نقش تاریخی است و بیش از حد بها دادن به خلاقیت فردی.

از شادروان حبیب یغمایی شنیدم (و شاید هم از شخص دیگری اما از نسل او و از همان ادیبان نامدار عصر پهلوی اوّل) که می‌گفت: وقتی مقرر شد که به جمع‌آوی ترانه‌های روستایی ایران بپردازند، از طرف دولت قراردادی با مرحوم حسین کوهی‌کرمانی بسته شد که وی متصدی جمع‌آوری این ترانه‌ها شود و در برابر هر دوبیتی مبلغ ناچیزی (شاید پنج ریال یا کمتر) به او بدهند. به‌طوری که راوی (مرحوم یغمایی یا دیگری که از یاد برده‌ام) می‌گفت، مرحوم کوهی در اندک زمانی مقدار زیادی دوبیتی آورد و بعد از تحقیق معلوم شد که هم برای گرفتنِ پول بیشتر و هم برای راحتیِ خودش، نشسته است و در کنار دوبیتی‌های روستایی، مقدار زیادی از خودش، به سبک و سیاقِ آن ترانه‌ها، سروده است و کار را به‌کلی از ارزش ساقط کرده است. بعد قرار شد که پول را به تمامی بگیرد، ولی تک‌تک ترانه‌ها را بر او عرضه کنند و او قسم بخورد که این یکی یا آن یکی را از مردم شنیده‌ام؛ و سرانجام از مجموعهٔ انبوهی که فراهم آورده بود، بعد از مقداری قسم خوردن، آن کتاب «هفتصد ترانه» به‌وجود آمد که شادروان ملک‌الشعراء بهار هم بر آن مقدمه نوشته است (چاپ ۱۳۱۷ تهران).

اگر متوجه «جعل»های مرحوم کوهی نمی‌شدند، باز هم جای نگرانی نبود؛ زیرا محال بود که یکی از آن چندهزار دوبیتی برساختهٔ کوهی (که در عالم خودش و در روزگار و نسلِ خودش شاعر ماهری بود) بتواند جایی در میان انبوه دوبیتی‌های عامیانهٔ مردمی باز کند؛ چرا که برساخته‌های کوهی، اگر هم به‌لحاظِ ساخت و صورت، هنرمندانه‌تر و برتر از دوبیتی‌های عامه بود، به‌لحاظ «نقش تاریخی» که روی دیگر سکهٔ «اصالت» است، نمی‌توانست کوچک‌ترین توفیقی به‌دست آورد.

هیچ اثری در تاریخ حاصل خلاقیت فردی محض نیست. خلاقیت فردی جدا از نقش تاریخی، کاری نمی‌تواند انجام دهد. تمام شعرهایی که این روزها می‌خوانیم و سرشار است از ایماژهای نو، ترکیبات جدید، سمبل‌سازی‌های بدیع و هیچ چنگی به دل ما نمی‌زند، فاقد نقش تاریخی‌اند و بسیاری شعرها که در محیطِ جامعه گُل می‌کنند و به نسل‌های بعد هم انتقال می‌یابند (با اینکه ما، در بسیاری از مسائل ساخت و صورت آنها، ممکن است ایرادهای بجایی داشته باشیم) شعرهایی هستند که علاوه بر خلاقیت فردی، از نقش تاریخی نیز برخوردارند.

نقش تاریخی را هیچ ناقدی گیرم افلاطون به‌طور نظری نمی‌تواند کشف یا پیش‌بینی کند. این را مردم زمانه و ادوار تاریخ عملاً کشف می‌کنند و بس. اگر به این شعرِ به قول اخوان «مشهور» و «بد» که می‌گوید:

سیصد گل سرخ و یک گلِ نسرانی
ما را ز سرِ بریده می‌ترسانی



• دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی

گر ما ز سرِ بریده می‌ترسیدیم
در کوچهٔ عاشقان نمی‌گردیدیم

توجه کنید، می‌بینید قرن‌هاست که در میان مردم شهرت دارد و کدام صاحب «طبع نظم»ی است که پیش خود یقین نداشته باشد که شبی صدها «ترانه» بهتر از این می‌تواند بگوید. اما کدام شاعر بزرگی می‌تواند شعری بگوید که جای همین شعر «مشهور و بد» را بگیرد؟ بی‌گمان هیچ‌کس. چرا که نشر و نفوذ این شعر نشان می‌دهد که در حال‌وهوای خاص خودش دارای نقش تاریخی است؛ اما آن‌که می‌خواهد با «خلاقیت فردی» به جنگ و رقابت با آن برخیزد، از آن روی دیگر سکه که همان نقش تاریخی است بی‌خبر است.

همان‌طور که یک شعر دارای نقش تاریخی است (مثلا «یاد آر ز شمع مرده یاد آر» دهخدای بزرگ)، گاه یک شاعر نیز در مجموع دارای نقش تاریخی است، مثل سنائی، و در عصر ما نیما. ادوار تاریخ ادبیِ یک ملت نیز ممکن است به‌اعتبار نقش تاریخی، دارای درجات باشند؛ مثلاً: عصر غزنویِ قیاس شود با عصر تیموریان. بنابراین همان‌طور که یک شعر را به‌اعتبار نقش تاریخی می‌توان مورد ارزیابی قرار داد، یک شاعر را نیز می‌توان بررسی کرد و یک دورهٔ تاریخی را نیز.

نقش تاریخی در مجموع، چیزی نیست جز معنا و رنگ‌وبویی که هر شعر از هر بافت تاریخی خویش می‌گیرد. اگر جای شعر را در زنجیرهٔ تاریخ، پس و پیش کنیم که البته این فقط در ذهن و در عالم خیال قابل تصور است و در عالم خارج هرگز تحقق‌پذیر نیست

آن شعر می‌تواند ارزش متفاوتی پیدا کند. مثلاً اگر شعر «آهوی کوهی...» جایش در دیوان انوری یا سعدی باشد، نقش تاریخی خود را از دست می‌دهد و چیزی مسخره خواهد بود و اگر گمنام‌ترین شعرهای گمنام‌ترین شعرای عصر قاجاری را ببریم به عصر رودکی، معنی و تشخّص پیدا می‌کند. البته همان‌طور که گفتم این کار فقط در ذهن قابل تصور است و این «اگر» از همان «اگرهای محالِ» تاریخی است. ولی یک‌طور دیگر می‌توان این «اگر» را در مواردی از عالم ذهن خارج برد و نقش تاریخی را در آن مشاهده کرد. اگر شخصی یک شعر درجه چندم و گمنام یا بسیار مبتذل و عامیانه را در یک بافت تاریخی خاص، در یک واقعهٔ معین، به‌نوعی به‌کار ببرد، امکانِ آن هست که همان شعر که به‌هنگام آفرینش و از دیدگاه طبیعی دارای نقش تاریخی مهمی نبوده است با این تمثّل و با این کاربرد جدید، نقش تاریخی به خود بگیرد. کم نیست شعرهایی که بر اثر چنین کاربردهایی، معنای تاریخی پیدا می‌کنند و دارای نوعی «نقش تاریخی» می‌شوند. در چنین مواردی، آن نوع شعر، از نو متولد می‌شود و معنای تازه‌ای به خود می‌گیرد. در حقیقت چنان است که در نخستین‌بار و در نخستین تولد، فاقد نقش تاریخی بوده است و در تولد دوباره‌ای، دارای نقشِ تاریخی می‌شود؛ مثل شعری که ابن‌مقفّع وقتی که از درِ آتشگاهی می‌گذشت و آن را زبانِ حالِ خود قرار داد، بر زبان آورد:

یا بَیْتَ عاتِکَةِ الّذی اَتَعَزَلُ

یا غزلی که می‌گویند طاهره گفته است، ولی در حقیقت از او نیست و حسبِ حال تاریخیِ او شده است:

گر به تو افتدم نظر چهره‌به‌چهره روبه‌رو...

البته این‌گونه موارد را نمی‌توان نقش تاریخی به معنیِ درست و مطلق آن تلقی کرد؛ نقش تاریخی در معنی اصلی، ربطی به ضمایم تاریخی یک اثر ندارد.

همان‌گونه که یک شعر یا یک شاعر یا یک دورهٔ شعری، دارای نقش تاریخی است، هر یک از سبک‌ها و قالب‌ها نیز دارای نقش تاریخی‌اند و گاه ممکن است در تکامل تاریخی یک فرهنگ نقش تاریخی خود را از دست بدهند یا نقش تاریخی از دست‌رفتهٔ خود را بازیابند. مثلاً قالب قصیده از عصر سلجوقی به بعد، نقش تاریخی خود را از دست داده بود و با مشروطیت و به‌ویژه در آثار بهار، نقش تاریخی خود را بازیافت؛ یا قالب قطعه در آثار پروین اعتصامی. این نکته را صورت‌گرایانِ روسی به‌نیکی دریافته‌اند که گاه یک قالب فراموش‌شده یا فاقد نقش تاریخی، در یک وضعیت خاص و به‌وسیلهٔ یک هنرمند، تجدید حیات می‌کند و مثال این نکته را در تاریخ ادبیات دیگر ملل شاید بهتر از ما و فرهنگ ما بتوان یافت؛ زیرا ملل اروپایی دارای «تکامل تاریخی» طولیند، ولی «تحول تاریخی» ما حالت پاندولی دارد. با این‌همه، مثال این نکته را در تاریخ ادبیات سرزمین خودمان هم می‌توانیم بیابیم.

تصور نکنید که قضیهٔ نقشِ تاریخی تنها مرتبط با امور تاریخی و اجتماعی است. خیر،

نقشِ تاریخی، مفهومی بسی فراتر از کاربرد اجتماعی و تاریخی دارد. بگذارید مثالی از شعر عاشقانه بزنم و از یک شاعر عصر خودمان: اخوان در آخر شاهنامه غزلی نیمایی دارد (غزل شمارهٔ ۳) که این‌گونه آغاز می‌شود:

ای تکیه‌گاه و پناهِ
زیباترین لحظه‌هایِ
پرعصمت و پرشکوهِ
تنهایی و خلوتِ من.

بعدها همین حال و هوا و تجربه را در همین ساخت و صورت، در چندین غزل دیگر تعقیب کرد و گسترش داد که در کتاب پاییز در زندان او با عنوان غزل‌های شمارهٔ ۶ و ۷ و به‌صورتِ «برگزیده و ترکیب شدهٔ ۶ و ۷» در جای دیگر چاپ شده است. اگر از لحاظ ساخت و صورت و عناصرِ سازندهٔ شعر به آن غزل‌ها نگاه کنیم، تمامی آنها هم به‌اعتبار اجزا و هم به‌اعتبار کل و ترکیب بر این شعر رجحان دارند؛ اما هیچ‌کدام از آنها نتوانسته است جای غزل شمارهٔ ۳ را بگیرد، زیرا آنها فاقدِ نقش تاریخی غزل شمارهٔ ۳ بودند.

می‌بینید که در یک نوع خاص از شعر و در یک شاعر خاص، آن هم در قلمرو غنا و غزل و امور کاملاً شخصی، نقش تاریخی چه اهمیتی دارد. بنابراین باید توجه داشت که مقصود از نقش تاریخی، به‌هیچ‌وجه، کاربرد یک شعر در زمینهٔ مسایل اجتماعی و تاریخی نیست. امری است فراتر از همهٔ اینها.

شاملو در هوای تازه شعری دارد به عنوان «افق روشن» که این‌گونه آغاز می‌شود:

روزی ما دوباره کبوترهایمان را پیدا خواهیم کرد.

گویا تاریخ شعر سال ۱۳۳۴ است و این اولین شعر از اولین شعرهای بی‌وزن اوست که از توفیق نسبی و قابل ملاحظه‌ای برخوردار شده است و هرجا بخواهند چند شعر برجسته از او انتخاب کنند به‌ویژه با توجه به سیر تاریخی کارهای او در قلمرو شعر منثور بی‌گمان آن را انتخاب می‌کنند.

حتی به‌طور مطلق هم می‌توان آن را در ردیف شعرهای خوب او قرار داد. امروز در میان مقلدان بی‌شمار شاملو یا بهتر بگوییم، در میان نویسندگان «شعر»های منثور، کمتر کسی است که نتواند به لحاظ ساخت و صورت، چنین شعری به‌وجود آورد. اما اگر تمامی آن خانم‌ها و آقایان نویسندهٔ شعرهای منثور، تمام نیروی خود را صرف کنند تا اثری به‌وجود آورند که جای «افق روشن» را بگیرد، بی‌گمان ناکام خواهند ماند. در صورتی‌که هریک از آن «شاعران» در خلوت و تنهایی خویش، وقتی به مسایل ساخت و صورت و تشبیه و استعاره و تمثیل و کنایه و الفاظ و تراکیب می‌اندیشد، یقین دارد که ده‌ها شعر بهتر از «افق روشن» می‌تواند بنویسد و حق نیز همان است، اگر فقط مسأله، مسألهٔ ساخت و صورت و تشبیه و استعاره بود و نقش تاریخی قابل از یاد بردن. اما آنچه «افق روشن» را همچنان زنده نگاه می‌دارد و در

ردهٔ بهترین شعرهای منثورِ عصر ما، تنها ساخت و صورت و اجزا و تراکیب آن نیست، بلکه ورای همهٔ آنها، نقش تاریخی این شعر است که به آن حیات و تداوم تدریجی می‌دهد.

شاید بعضی از خوانندگان تصور کنند که رابطه‌ای برقرار است میان نقش تاریخی یک شعر و آگاهی خواننده یا شنونده از تاریخ سروده‌شدن آن؛ در صورتی‌که چنین نیست. اصلاً چنین نیست. اگر اخوان مجموعهٔ غزل‌های ۳ و ۶ و ۷ و «ترکیب برگزیدهٔ ۶ و ۷» را یک‌جا و بدون تاریخ منتشر می‌کرد، تردیدی ندارم که باز هم غزل شمارهٔ ۳ موفق‌تر از آنهای دیگر می‌شد. به همین دلیل، یقین دارم که اگر شعری واجد نقش تاریخی باشد و در روزگارِ سروده‌شدن، انتشار نیابد، جای نگرانی نیست. هر وقت که نشر شود، نقش تاریخی‌اش ضمیمهٔ غیرقابل انفکاک آن خواهد بود. اگر شعرهایی مانند «کارون» از توللی یا «باران» از گلچین گیلانی تا همین الان انتشار نیافته بود و حالا این روزها، چندین دهه بعد از تاریخ سرایش آنها انتشار می‌یافت، باز هم آن شعرها از همان میزان توفیق برخوردار بودند که اکنون برخوردارند.

هر شعری که دارای نقش تاریخی باشد در هر شرایطی که عرضه شود، از اصالت برخوردار خواهد بود. شاید هم بشود گفت: «نقش تاریخی، همان اصالت است.» به هرحال، تأثیر خاص خود را خواهد داشت.گیرم در تاریخ سروده‌شدنش نشر نیابد یا تاریخی که زیر آن نهاده شده است. تاریخ راستین آن شعر نباشد. ممکن است مورخان ادب یا ناقدان شعر، تاریخ نشر یا سروده‌شدن یک شعر را مهم تلقی کنند و ابداعی‌بودن یک مضمون یا یک تصویر را از این رهگذر مورد نقد و بررسی قرار دهند؛ اما آنچه نقش تاریخی یک شعر است و مایهٔ استمرار حیات آن در زندگی اجتماعی و فرهنگی یک ملت، چیزی است که ارتباطی به این حرف‌ها ندارد. مردم کاری به این ندارند که فلان تصویر یا فلان مضمون را حافظ از سلمان ساوجی گرفته یا از اوحدی مراغه‌ای. آنها به تمامیتِ شعر حافظ می‌نگرند و در پرتو اصالت یا نقش تاریخی آن –ناخودآگاه – از آن لذت می‌برند و با آن زندگی می‌کنند. همین.

با توجه به همین نکتهٔ بدیهی و در عین حال پوشیدهٔ «نقش تاریخی و خلاقیت فردی» است که می‌توان دریافت که شعرهای اصیل و واجد نقش تاریخی هیچ‌گاه تزاحمی برای یکدیگر ندارند، یعنی در تاریخ ادبیات یک ملت وقتی شعری از اصالت برخوردار بود، با تحول و تکاملی که نوع آن شعر یا حال و هوای معنوی آن به خود می‌گیرد و با ظهور نمونه‌های پیچیده‌تر (یعنی متکامل‌تر) آن شعر، باز هم نیاز به وجود نمونهٔ آغازین همچنان باقی می‌ماند و می‌توان در کنار نمونه‌های تکامل‌یافتهٔ آن شعر، از نمونه‌های نخستینِ آن شعر نیز لذت برد؛ لذتی که از غزل‌های سنائی می‌بریم باوجود دیوان شمس تبریز یا التذاذی که از غزل انوری حاصل می‌شود با بودن غزل‌های سعدی. حتی می‌توان مثالی محسوس‌تر و معاصرتر زد: لذتی که از شعر «باران» گلچین گیلانی امروز می‌بریم بی‌گمان آیندگان نیز

خواهند برد، با اینکه همین «نوع» از شعر هم در این پنجاه سال تکامل خاص خود را داشته و به‌لحاظ ساخت و صورت، تحولات چشم‌گیری به خود دیده است.

غفلت از نقشِ تاریخی یک اثر و خیره‌شدن در اجزای سازندهٔ ساخت و صورت آن، مهم‌ترین عاملِ گول‌زنندهٔ نسل‌هایی است که در هر عصری خود را تباه کرده‌اند و به‌تصور اینکه «تشبیهات» ما یا «الفاظ» ما یا «افکار» ما بهتر از فلان نمونهٔ موفق و معروف «غزل» یا «قصیده» یا «شعر نو» است، آنان را به مجرداندیشی و انتزاع‌گرایی و اصالت‌دادن به ساخت و صورت (و به‌خصوص به‌اجزای سازندهٔ ساخت و صورت) واداشته است. بسیاری از ناقدان پیر و جوان شعر نو نیز امروز گرفتار همین بلیه‌اند و با تجزیهٔ یک قطعه شعر به مقداری تشبیه و استعاره و تمثیل، به آن نمره می‌دهند و از موجودیت «نقش تاریخی» یا غیابِ «نقش تاریخی» آن به‌کلیِ غافل می‌شوند، در نتیجه «باران» گلچین گیلانی یا «کارون» توللی یا حتی «زمستان» اخوان، در تحلیل تجریدی آنان، نمی‌تواند ارزش «شعر» فلان جوانکی را پیدا کند که مقداری «تصویر» را از ذهن خویش، یا با گلچین کردن و دخل و تصرف و قرینه‌سازی در تصاویر دیگران (اعم از فارسی و فرنگی) بر روی هم انباشته است؛ در صورتی‌که با گذشت چندماه، یا حداکثر چند سال، تمام موجودیت آن جوان و حتی نسل آن جوان، فراموش می‌شود و باز شعرهای «باران» و «کارون» و «زمستان» به حیات طبیعی خود، در ذهن و ضمیر جامعه، ادامه می‌دهد. این خطای باصره که متأسفانه اغلبِ ناقدان مطبوعاتی ما گرفتار آن هستند، هیچ علتی ندارد، به‌جز غفلت از مسألهٔ «نقش تاریخی» یک شعر و پرداختنِ بیش از حد به «تجزیهٔ» عناصر سازندهٔ ساخت و صورت آن و از همه بدتر، بها دادن به تک‌تک آن عناصر، مجرّد از «کلّیت و تمامیت» شعر که بر روی هم «اصالت و نقش تاریخی» آن را به وجود می‌آورد. شاید بشود گفت: «مقتضای حال» بر دو گونه است: مقتضای حال فردی و مقتضای حال اجتماعی. مقتضای حال فردی، آن نیاز روحی و فضای روانشناسانه‌ای است که هرکس به‌عنوان مخاطبِ یک خطاب (خواه هنری و خواه غیرهنری) داراست و مقتضای حال اجتماعی آن حال و هوای حاکم بر نیازهای روحی کلّ جامعه است که وقتی یک شعر با آن مقتضای حال هماهنگی داشت، دارای «نقش تاریخی» می‌شود.

شکارِ معانی در صحرایِ بی‌معنی

محمدرضا شفیعی‌کدکنی

(آسیب‌شناسی فرهنگ ایرانی بعد از مغول)

قلمرو تداعی و بهانه‌جویی عارف برای کاربُردِ خلاق زبان بی‌نهایت است و در بالاترین حوزهٔ شاعرانگی زبان؛ با تکرار این نکته که زبان، در این چشم‌انداز، مشمول هر نظام اشاری یا نظام نشانه‌ای (sign system) است.[۱]

همان‌گونه که برای شاعر واقعی تمام هستی میدان جولان تخیل است، برای عارف نیز همه چیز می‌تواند عرصهٔ تکاپوی خیال باشد. می‌توان گفت که از دیدگاه ایشان، هر متن text یک «ذکر جلی» دارد و هزاران «ذکر خفی». هرمنیوتیک عارف، عبور از ذکر جلی متن است به عرصهٔ ذکرهای خفی متن که بالقوه بی‌نهایت است.

از نخستین ادوار تصوف ایرانی، عبور از ظاهر متن و سیر دلبخواه خواننده در فضای تداعی‌های خویش، امری بسیار رایج بوده است. نه تنها قرآن و حدیث و شعر و امثال را تأویل کرده‌اند که عباراتِ فروشندگان دوره‌گرد را، در معرفی کالای خویش، نیز میدانی برای تفسیرهای ویژهٔ خود دیده‌اند و گاه عباراتِ فاقد معنی رایج در زبان کودکان را هم به عوالم بسیار ژرفِ تصوف کشانیده‌اند.[۲] و این تأویل‌گرایی‌ها و جستجوی معنی در بی‌معنی، یا جستجوی معنی در آنسوی متن و مقصود مؤلف، کارِ بسیار رایجی بوده است.

آنچه در این گفتار به آن خواهیم پرداخت، یکی از نمونه‌های شگفت‌آورِ عبور از متن به عوالمی دیگر است. عبور از یک متنِ فاقدِ معنی که تمام اجزای آن از nonsense تشکیل

۱) مقدمهٔ آنسوی حرف و صوت، محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران، ۱۳۷۲، سخن ۱۰-۷.
۲) اسرارالتوحید، محمدبن منور میهنی، تهران، ۱۳۶۶، آگاه، ۶۲/۱ و تعلیقات همان صفحه در ۵۰۱/۲.

شده است. داستانی که سراسر آن بر تناقض و گزاره‌های غیر مُحصَّل و یا معدوله و بیانِ پارادوکسی استوار شده است و هرچه به پایان می‌رسیم نامعقول‌تر و نامعقول‌تر می‌شود. نمی‌دانم آیا در ادبیات جهان تمثیل یا داستانی از این گونه که تمام گزاره‌های آن بر پارادوکس و بیان نقیضی استوار شده باشد، وجود دارد؟

نخست، متنِ داستان را بخوانیم:

شکارنامه یا برهان العاشقین و یا قصهٔ چهار برادر

«الحمدلله رب العالمین و العاقبة للمتّقین والصلوة والسلام علی رسوله و آله اجمعین. قوله تعالی «و تلکَ الاَمثال نَضرِبُها للنّاس لَعَلَّهُم یتفکرون (۲۱/۵۹)

بدان که ما چهار برادر بودیم، از نُه دیهه. سه جامه نداشتند و یکی برهنه بود. آن برادرِ برهنه دُرُستی زَر در آستین داشت. به بازار رفتیم تا به جهت شکار تیر و کمان بخریم. قضا رسید، هر چهار کشته شدیم. بیست و چهار زنده برخاستیم. آنگاه، چهار کمان دیدیم: سه شکسته و ناقص بودند، یکی «دوخانه» و «دو گوشه» نداشت. آن برادرِ زردارِ برهنه آن کمانِ «بی‌خانه و بی‌گوشه» بخرید. تیری می‌بایست. چهار تیر دیدیم: سه شکسته بودند و یکی پر و پیکان نداشت. آن تیر بی‌پر و پیکان را بخریدیم و به طلب صید به صحرا شدیم. چهار آهو دیدیم: سه مرده بودند و یکی جان نداشت. آن برادرِ زردارِ برهنهٔ کمان‌کِش تیرانداز، از آن کمانِ بی‌خانه و بی‌گوشه، آن تیر بی‌پر و پیکان را بر آن آهوی بی‌جان زد. کمندی می‌بایست تا صید را به فتراک بندیم. چهار کمند دیدیم: سه پاره‌پاره و یکی «دو کرانه» و «میانه» نداشت. صید را بدان کمندِ «بی‌کرانه» و «بی‌میانه» بر میان بستیم. خانه‌ای می‌بایست که مقام کنیم و صید را پخته سازیم. چهار خانه دیدیم: سه درهم افتاده بودند و یکی سقف و دیوار نداشت. در آن خانهٔ بی‌سقف و بی‌دیوار، در آمدیم. دیگی دیدیم، بر طاقِ بلند که به هیچ حیله دست [بدان] نمی‌رسید. مغاکی، چهارگز، زیر پای کندیم، دست به آن دیگ رسید. چون شکار پخته شد شخصی از بالایِ خانه فرود آمد که «بخشِ من بدهید که نصیبی مفروض دارم» برادرِ کاملِ مکمّل در کمین نشسته بود؛ استخوانِ شکار را از دیگ برآورد و بر تارکِ سرِ وی زد. درختِ سنجدی از پاشنهٔ پایِ او بیرون آمد. بر سرِ آن درختِ زردآلو رفتیم. خربزه کاشته بودند؛ به فلاخَن آب می‌دادند. از آن درخت، بادنجان فرود آوردیم و قلیهٔ زردکی ساختیم و به اهلِ دنیا گذاشتیم. چندان خوردند که آماس شدند. پنداشتند که فربه شدند. به درِ خانه نتوانستند رفت و در نجاستِ خود ماندند و ما، به آسانی، از کیدِ آن خانه بیرون شدیم و بر درِ خانه بخفتیم و به سفر روان شدیم.

اولوالالباب، تعرّف این حالات را باز نمایند. تمام شد.»

در مجموع هفت شرح بر این داستان وجود دارد که تمامی آنها در کتاب مجموعهٔ یازده رسائلِ گیسودراز نقل شده است.[۱] ظاهراً نخستین شرح از شخص گیسودراز (۷۲۱ ـ ۸۲۵

۱) با این مشخصات: مجموعهٔ یازده رسایل، از تصنیفات و افادات... صدرالدین ابوالفتح سیدمحمد حسینی گیسودراز خواجهٔ بنده‌نواز چشتی، به تصحیح و اهتمام سیدعطا حسین. در انتظامی پریس کیسری بلدینگ حیدرآباد دکن طبع شد.

هـ ق) است و نیز شرح دوم که ناقص است.[1] شرح سوم از شخصی است به نام ابوصالح محمد چشتی و شرح چهارم از میرسید عبدالواحدِ بلگرامی (متوفی رمضان ۱۰۱۷ در بلگرام) و شرح پنجم از سید محمد واله کالیوی و شرح ششم از محمد رفیع‌الدین محدث دهلوی و شرح هفتم از میرزاقاسم علی بیک صاحب حیدرآبادی که «جگر» تخلص می‌کرده است. شارح هفتم که از متأخرین است، در پایان شرح خویش، داستان را در قالب مثنوی و در هفتاد بیت به نظم آورده است، البته فقط «صورتِ افسانه»[2] را بیرون از رمزگشایی‌ها و تفسیرها.

در تحلیلی که از این داستان و شروح آن خواهیم آورد، به ترتیب الف، ب، ج، د، هـ‌و، ز را برای شروح اول تا هفتم در نظر گرفته‌ایم.

حجم این شروح یکسان نیست. شرح اول، حدود پنج صفحه است و شرح دوم، حدود چهار صفحه و شرح سوم، حدود پنج صفحه و شرح چهارم، حدود نُه صفحه و شرح پنجم شانزده صفحه و شرح ششم، حدود نه صفحه و شرح هفتم که مفصل‌ترین شرح است، حدود سی صفحه است.

گیسودراز، خود، این داستان را از مصادیق مَثَل تلقی کرده است، نظیر آنچه عوام آن را مَثَل می‌نامند. آوردن آیهٔ «تلک الامثال» در آغاز داستان دلیل بر این برداشتِ اوست. پیش از گیسودراز، در ادبیاتِ مکتوبِ ما، تا آنجا که اطلاع دارم، مولانا در مثنوی داستانی دارد که بی‌گمان، صورتی از صورت‌های همین داستان است. در داستانِ «اهل سبا و حماقتِ ایشان» قبل از شروع به داستانِ اهل سبا می‌گوید:

کودکان افسانه‌ها می‌آورند ‌‌ ‌ درج در افسانه‌شان بس سرّ و پند[3]

و بعد، از شهری عظیم سخن میگوید، شهری به اندازهٔ یک سکرّه (کاسهٔ سفالی) که مردم دَه شهر در آن جمع بودند. و جمله سه تن ناشسته رو: یکی کورِ دوربین و یکی کرِ تیزگوش و یکی برهنه‌ای با دامنی دراز. و آنگاه به نقل گفتگوی این سه تن می‌پردازد که در تمام اجزای آن گفتگو عناصر نقیضی و پارادوکسی محورِ بیان را تشکیل می‌دهد:

گفت کور: اینک سپاهی می‌رسند ‌ ‌ من همی بینم که چه قوم‌اند و چند
گفت کر: آری شنودم بانگشان ‌ ‌ که چه می‌گویند پیدا و نهان
آن برهنه گفت: ترسان زین منم ‌ ‌ که ببرّند از درازی دامنم

ناچار به ترک شهر می‌شوند و به دهی می‌رسند و:

اندران دِه مرغِ فربه یافتند ‌ ‌ لیک ذرّه‌ی گوشت بر وی نه، نژند
هر سه زان خوردند و بس فربه شدند ‌ ‌ چون سه پیلِ بس بزرگ و مه شدند

بعد خود به تفسیر و تأویل «صورتِ افسانه» می‌پردازد و می‌گوید: «کر» آرزوها و آمالِ آدمی

---

۱) برای تفصیل احوال او نگاه کنید به یادداشت نگارنده، در دایرةالمعارف فارسی، به سرپرستی دکتر غلامحسین مصاحب، تهران، فرانکلین، جلد دوم، ذیل گیسودراز.

2) story line

۳) مثنوی معنوی، به تصحیح نیکلسون، چاپ لیدن ۱۴۷/۲.

است که مرگِ دیگران را می‌شنود و از مرگِ خود بی‌خبر است و «کور» حرص است، نابینایی که عیب دیگران را می‌بیند و عیبِ خود را نمی‌بیند و «عور» مردِ دنیاست که مُفلس است و در عینِ حال هراسان با اینکه برهنه آمده است و عریان خواهد رفت، از غمِ دزدان جگرش خون است.

ظاهراً، هیچ‌یک از کسانی که در منابعِ قصص مثنوی بحث کرده‌اند به سابقهٔ این قصه نپرداخته‌اند؛ نه استاد فروزانفر و نه استاد نیکلسون. استاد زرین‌کوب نیز درین باره اشاره‌ای ندارد. بی‌گمان مولانا قصّه را واقعاً از دنیای کودکان گرفته است و از فلکلور.[۱] من خود در کودکی بارها از مادربزرگم شنیده بودم قصهٔ «پادشاهی را که سه پسر داشت، دوتای آنها کورِ کور بودند و یکی اصلاً چشم نداشت و همان پسری که اصلاً چشم نداشت سه تا اسب داشت دوتاش مُردهٔ مُرده و یکی اصلاً جان نداشت تا آخر قضیهٔ شکار...» به همین صورت در سالهای ۷ـ ۱۳۵۶ که در کلاس درس حافظ اشاره‌ای به این داستان و تفسیرهای گوناگون آن کردم یکی از دانشجویان روایت ترکی آن را برایم نوشت که در میان یادداشت‌های آن سالهای من باید باقی باشد. شاید پیشینهٔ آن به عصرِ ساسانی و اعصارِ کهنه‌تر هم برسد.

از تأمل در رفتارِ این شارحان، به نکاتی می‌توان رسید که وجه مشترکِ غالب شروحی است که در فرهنگ ما، قدما بر یک متن، نوشته‌اند. از بعضی استثناها که بگذریم غالبِ شارحان در بخشهای اول، حوصله و دقّت و نکته‌سنجی بیشتری دارند و هر چه به آخر می‌رویم، در این باب، ضعیف‌تر می‌شوند و کم‌حوصله‌تر.

دیگر این که هر شارح، یا هر چند تن از شارحان، در دایرهٔ پارادایم‌های خاصّی حرکت می‌کنند: بر محورِ مصطلحات مشخّص و محدودی حرف‌های خود را عرضه می‌دارند.

وَجهِ غالب یا عنصر dominant در این شروح که دیدیم، نوعی بهره‌وریِ افراطی از «نوعی استعاره» است؛ استعاره‌هایی که مخلوقِ تصادفِ کلمات است.[۲] در این استعاره‌ها گاه از تقابُل‌های binary oppositions منطقی یا عُرفی استفاده می‌شود و گاه مؤلف به ضرورت متن و تنگناهای تألیف خویش، به ضربِ استفاده از عناصرِ موسیقایی از قبیل «جادوی مجاورت»[۳]، یا نوعی ارتباطِ اشتقاقی، کار را سامان می‌دهد. در هیچ موردی مبانی عقلانی و حسی و تجربی مطرح نمی‌شود و بسیار طبیعی است که در چنین میدانهایی قلم در دستِ تخیّل باشد، گیرم تخیلی بیمار و هدر رفته و هرز.

چنین به‌نظر می‌رسد که صورتِ آغازیِ این تمثیل، یک تمثیل بسیار کهن ایران عهدی ساسانی است و شاید هم ریشه در ادب هند داشته باشد. بی‌گمان در آغاز یک بیان نقیضی بیشتر وجود نداشته است همان گزارهٔ: چهار چیز، فاقد مشخصات که سه تا از آنها به یک بیان فاقد مقوّمات و مشخصات وجودی‌اند و چهارمی به بیانی نیرومندتر، شاهزادگانی که از پوشش

---

۱) طبقه‌بندی قصه‌های ایرانی، اولریش مارزلف، ترجمهٔ کیکاووس جهانداری، تهران ۱۳۷۱، سروش، ۹-۲۴۸ و نیز مقایسه شود با ۱۶۱ که صورت‌های مختلفِ ساختار را نشان می‌دهد.

۲) نگاه کنید به مقالهٔ «شعر جدولی» در مجلهٔ بخارا، شماره اول، سال اول مرداد و شهریور ۱۳۷۷، صفحات ۵۹-۴۷.

۳) نگاه کنید به مقالهٔ «جادوی مجاورت» در همان مجله، شمارهٔ دوم، سال اول.

بی‌بهره‌اند به صورتِ «سه جامه نداشتند و یکی برهنه بود» یا «چهار کمانی که سه شکسته بودند و یکی فاقدِ خانه وگوشه بود» یا «چهار آهویی که سه مرده بودند و یکی جان نداشت» و به تدریج در طول زمان، روایتگرانِ این تمثیل، چیزهایی بر آن افزوده‌اند و دامنهٔ بیانِ نقیضی را گسترش داده‌اند. در نقطه‌ای از این تمثیل که مسألهٔ دسترسی به دیگ است، بیان به گونه‌ای دیگر نقیضی می‌شود و با ظهورِ شخصی که «نصیب مفروض» خود را خواستار می‌شود، وقایعی توصیف می‌شود که محال‌بودن آنها از نوع محال‌بودن «اجتماع نقیضین نیست» ولی محالِ عقلی است، مثلِ درختِ سنجد از پاشنهٔ پای کسی بیرون آمدن، یا با فلاخن آب را به بالا رساندن. تکمیل‌کنندگان این تمثیل، خواسته‌اند صورت‌های مختلف محال‌های عقلی را در اجزای این تمثیل وارد کنند. از آنجا که تفاسیر و شروحی که بر این داستانِ نقیضی و پارادوکسی نوشته‌اند، چشم‌اندازی از میدان هرمنوتیک عارفان است، تحلیل مختصری از این تفاسیر ضرورت دارد.

اوج و حضیض تصوف، اوج و حضیض زبان است؛ زبان در ابعادِ گوناگونِ آن. در اینجا اگر واژگان و نحو، روی در ناتوانی و ضعف دارد، جانبِ رمزی اجزای پیرنگ داستان و جنبهٔ نقیضی و پارادوکسیِ آنها، تا حدودی جبرانِ آن ضعف‌ها را عهده‌دار شده است.[1]

هریک از مفسّرانِ با رشتهٔ تداعی‌های ویژهٔ خویش و با مجموعهٔ فرهنگیِ خاصِّ خود به رمزگشایی این داستان پرداخته است. در بعضی ازین رمزگشایی‌ها نقطهٔ تداعیها محورهای مشترکی را نشان می‌دهد. آنچه در دایرهٔ اعداد به چشم میخورد، غالباً نزدیک به هم است ولی در مواردی سلسلهٔ تداعی‌ها چندان دور است که به هیچ رشته‌ای نمی‌توان آنها را به یکدیگر بست. نخست از اعدادِ داستان آغاز کنیم.

۱ـ چهار برادر

الف) چهار برادر را «عقل و نفس و طبیعت و هیولی» گرفته است و در عین حال روح ربّانی و روح حیوانی و روح ملکوتی سماوی و روح انسانیِ قدسی ربّانی. ب) ارواحِ جمادی و نباتی و حیوانی و روح انسانی دانسته است. ج) چهار عنصر دانسته است. د) نیز مانند ب به چهار نوع روح جمادی و نباتی و حیوانی و انسانی اشاره کرده است. هـ) نیز مانند ب و د تفسیر کرده است. و) می‌گوید: کون و فساد چهار عنصر بودند. ز) غرض از «ما» را ذات احدیّت گرفته و چهار را به «واجب‌الوجود» و «ممکن الوجود» و «ممتنع الوجود» و «عارف الوجود» برگردانده است و هر یک را به گونه‌ای تعریف کرده است.

۲- نُه دیهه

الف و ب و ج و د به نه فلک اشاره کرده‌اند ولی هـ عدد نُه را به گونه‌ای دیگر فهمیده است: یک‌بار آن را مرتبط دانسته است با «امر» و «عقل» و «نفس» و «هیولا» و «طبیعت» و «جسم» و «افلاک» و «ارکان» و «مولّدات» و بار دیگر، در احتمالی دیگر، گفته است: شاید

۱) مقدمهٔ آنسوی حرف و صوت، ۱۰-۷.

که مراد از «نه ده»، اوّل «هیولای اولی» است و در تفسیر آن گفته است که «آن عالم اعلی و صورتِ اولی و عنصر اوّل است» و دوّم «عقل» است که «در افقِ هیولی اُولی است و از او استمداد نور و حکمت و فضایل می‌کند» و سوّم «نفس» است که «در افقِ عقل است» و چهارم «طبیعت» که «عالم ملائکه است» و پنجم «عنصر جرمی» است، «یعنی عنصر جسمانی» و ششم «عالم جمادی»، هفتم «عالم نباتی» و هشتم «عالم انسانی» و دربارهٔ «نهم» ساکت است و باز در چشم‌انداز دیگری می‌گوید: شاید که مراد از «نُه دِه» اوّل: عقول محضه است که «انوارِ عقلیه قاهره‌اند» دوّم: نفوس مفارقه که «جواهر عاقله و انوارِ مدبّره‌اند». سوم: نفوس منطبعهٔ افلاک‌اند. چهارم: صورِ نوعیهٔ سماوات. پنجم: صورِ کواکب. ششم: طبایع (اصل: طایع) اربعه‌اند. هفتم: بسایط کلیّاتِ عناصر. هشتم: صورت جسمیّه. نهم: از هیولای فلک الافلاک تا هیولای عالم کون و فساد. در پایان می‌گوید: «و شاید که مراد از «نه» افلاک باشد مگر (= گویا) اول (یعنیَ اولین تفسیری که عرضه کرد) اَنْسَبْ است و بعد از آن دوم» یعنی تفسیر دوم.

۳ــ سه جامه نداشتند

الف: «یعنی حیوان و نبات و معادن لباسِ استعدادِ کمال نداشتند.» ب و د و هــ نیز همین تفسیر را دارند. ج و و: آن را اشاره به «کرهٔ اَرض» و «کرهٔ آب» و «کرهٔ هوا» دانسته‌اند. ح: سه برهنه را کنایه از «واجب الوجود» و «عارف الوجود» و «ممتنع الوجود» می‌داند و توضیحی که در باب برهنگیِ این مفاهیم می‌دهد ازین نوع است: و «مراد از برهنگی، تنزیه است.»

۴ــ یکی جامه نداشت

الف: یعنی آن برادرِ انسانی، از لبسِ غرور و تلبیس شیطانی برهنه بود. ب و د نیز برهنه را به روح انسانی تأویل کرده است. ج: برهنه را به عنصر آتش که هیچ وَجهِ خلطی ندارد تفسیر کرده است، در مقابل سه عنصر دیگر که به هر حال اختلاط دارند. هــ می‌گوید: «یعنی جسم و جسد نداشت و آن روح قدسی است، یعنی روح انبیا و اولیا که آلوده به کدوراتِ جسمانی نیست؛ بر خلافِ آن سه قسم ارواح که متعلق به ابدان‌اند». و: می‌گوید: یعنی «ارض» در دید چشم آشکار بود. ز: آن را که جامه نداشت به «ممکن الوجود» تفسیر می‌کند که «جامهٔ وجود خارجی هنوز در برنداشت. و ممکن دو جهت دارد که نه وجود او ضروری باشد و نه عدمِ او.»

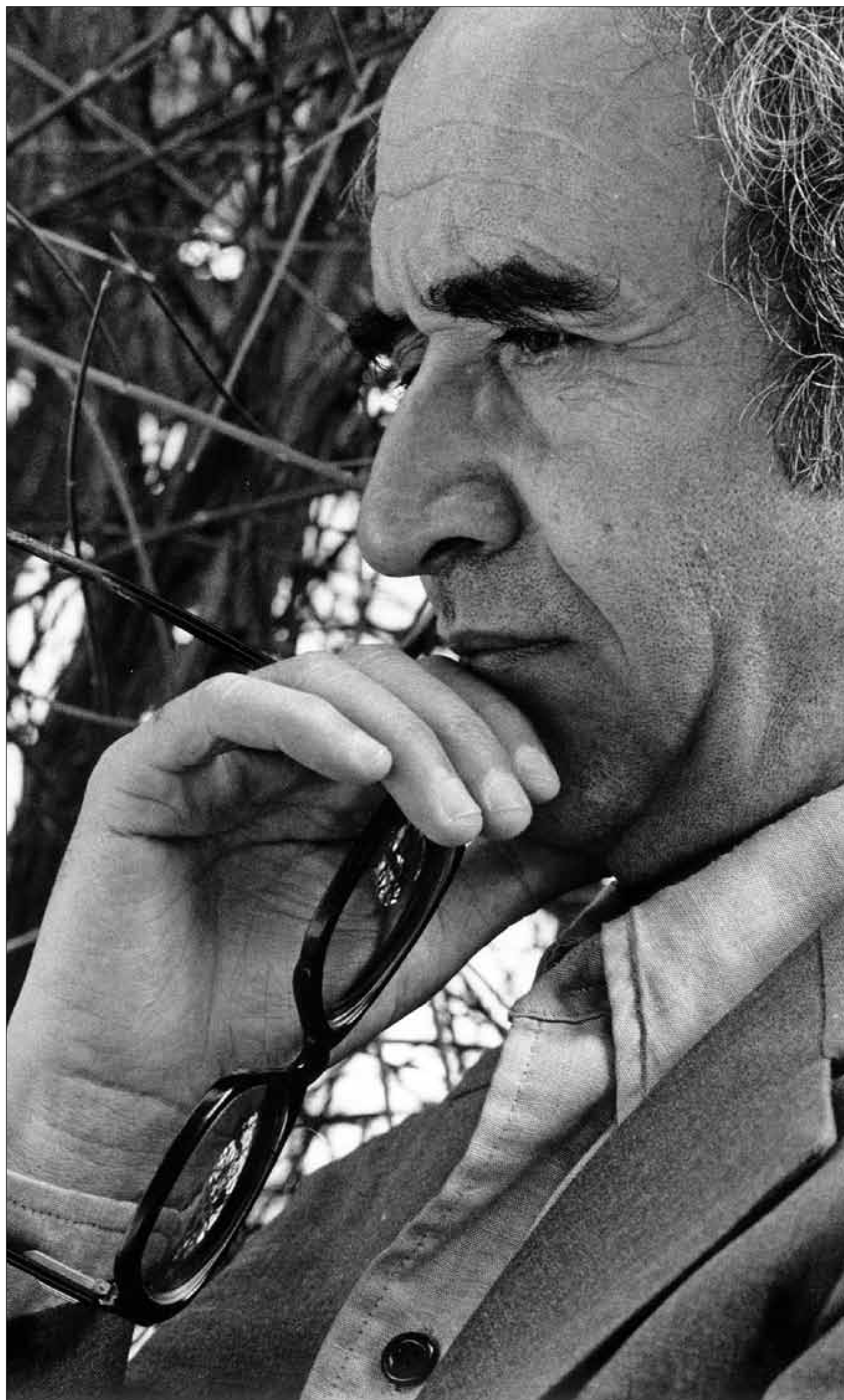
۵- هر چهار کشته شدیم

الف: توضیحی ندارد. ب: یعنی«هر چهار از اطرافِ «اطلاق» به «تقیید» آمدیم... قتل کنایت از جدایی از مقام اصلی است. «الفرقة اَشَدُّ مِنَ القَتلِ» ج: صورت اصلیهٔ من نماند و امتزاج یافتیم. د: نیز از اطلاق به تقیید آمدن را از آن فهمیده و می‌گوید: «از مستقر غیب به مستودعِ فطرت رسیدیم» و استشهاد می‌کند به «الفتنة اشدُّ مِنَ القتل (۱۹۱/۲)» که قتل جدایی از مقامِ اصلی است. هــ «یعنی در معرضِ خطاب آمدیم»... با اشاره به «اَلَستُ بربّکم» (۳۰/۲)

می‌گوید:«چون آفریدگار مطلق ارواح را پیش از اتصال آنها به ابدان، برای بستن عهد میثاق در علم خویشتن جلوه داد، ارواح به هیبتِ آن، از هوش رفتند، گویا که کشته شدند» و: «یعنی به استیلای قوای فلکی و روحانی از کواکب و ارباب انواع صُوَرِ بسایط مخفی و مضمحل گشت.» ز: یعنی این هر چهار وجود [ظ: جمادی و نباتی و حیوانی] در وجودِ نشأة انسانی جذب گردیدند و انسان به فحوای «انّی جاعل فی الأرضِ خلیفه» (۳۰/۲) به مظاهریّت ـ از مَکْمَنِ آن جهان درین جهان ـ سر برآورد.

۶- بیست و چهار زنده شدیم

اینجا قلمرو گسترش اعداد است و پُر کردنِ جدولِ آن کار دشواری است؛ به همین دلیل الف جدول این ۲۴ عدد را بدین گونه پُر می‌کند که «چهار عقل: یعنی حسّی و طبیعی و حقیقی و چهار نَفسِ امّاره و لوّامه و ملهمه و مطمئنه و چهار جنس حیوانی و جنّی و ملکی و انسانی و چهار نوعِ کافر و فاسق و منافق و مؤمن و چهار عنصر باد و آتش و آب و خاک و چهار طبعِ بلغم و صفرا و سودا و خون.» وقتی این چهار ضرب در این شش شود بیست و چهار حاصل می‌شود. ب به پُر کردن این جدول از راه دیگری پرداخته است که «یعنی هر یکی بر چهار تقید نسبی و اضافی، به ششگان صفت متّصف شدیم: یکی تعیُّنِ «مرتبۀ ظهور» دوّم، آنکه هر یکی در مرتبۀ خود «اسمی» یافتیم. سوم، آنکه هر یکی در مرتبۀ خود «قابلیّت» یافتیم. چهارم، آنکه هر یکی به «علم» رسیدیم. پنجم، هر یکی را «کثافتِ نسبی» پیدا آمد و از اوجِ صِرفِ لطافت، فرود آمدیم. ششم، آنکه داغ خلقت بر ناصیۀ هر یکی فرا پدید آمد» و بعد می‌گوید: و از این [مقصود] می‌تواند بود که خَلَقَ السمواتِ و الارضَ فی ستّة اَیّام (۵۴/۷) ج: توضیحی دارد که قابل فهم نمی‌نماید و ظاهراً افتادگی دارد. عین عبارت این است «از هر یک شش شش پیدا شد حواس خمسه و روحِ حیوانیه، زیرا چه هر یک را دخل است درو.» د: ظاهراً از روی ب، توضیح خود را فراهم کرده است؛ زیرا با تغییراتی و اضافاتی، همان حرف را می‌زند که «یعنی هر یکی از این چهار به مجرّد تقیّد نسبی و اضافی به ششگان صفت متّصف شدیم: یکی، تعیُّنِ مرتبۀ ظهور. و دوم، هر یکی در مرتبۀ خود اسمی یافتیم. و سوم، هر یکی در مرتبۀ خود قابلیتی گرفتیم. چهارم، هر یکی به علمی رسیدیم. پنجم، هر یکی را کثافتی نسبی پیدا آمد و از اوجِ صرفِ لطافت فرود آمدیم. ششم، داغِ خلقیت بر ناصیۀ هر یکی فرا پیدا آمد و از اینجا پی توان بُرد که خَلَق السمواتِ و الارض فی ستّه ایّام.» (۵۴/۷) هـ: «مقصود ازین بیست‌وچهار آن است که در چهار قسم ارواح بیست گونه قوّت یافتیم. چون چهار را با بیست ضم کنیم بیست و چهار می‌شود.» بعد به توضیح این بیست گونه قوّت می‌پردازد: «در روح نباتی پنج قوّت (جاذبه، ماسکه، نامیه، هاضمه و مولّده) و در روحِ حیوانی پنج قوت (ذائقه، شامه، باصره، سامعه و لامسه) و در روحِ انسانی پنج قوّت (عقل، مدرکه، و متخیّله (اصل: تخیّله) و حافظه و «فکر ممیزه و حسیّه مشترکه؟»)» و در «روحِ حیوانیِ قدسی» (کذا) پنج قوّت (اول: لطافت و سبک‌روحی و صافی، دوم: سیرت



• دکتر محمدرضا شفیعی‌کدکنی (عکس از مهرداد اسکویی)

ملکی. سوم: کشفِ قبور و کنوز، چهارم: مشاهدهٔ عالم ملکوت، پنجم: الهام) پس ارواح اربعه با بیست گونه قوّت بیست و چهار برخاستند.

می‌بینید که کوشش مؤلف برای پُر کردن این جدول، کم از کوشش مندلیف برای تکمیل جدولِ عناصر طبیعت نیست. سر قلم را به هر طرف که دلش می‌خواهد کج می‌کند و «مفهوم» و «اصطلاح» می‌سازد و به تقسیمات آن می‌پردازد. کاری به این ندارد که تا لحظهٔ نیازِ او به پُر کردن این جدول، آیا مفهومی به نام «روحِ حیوانی قدسی» مثلاً، از ذهن کسی دیگر آیا خطور کرده است یا نه؟ او با ترکیب این کلمات، و برای پُر کردن این جدول، مفهوم «مَن درآوردی» خود را خلق می‌کند و بر دامنهٔ «علم و معرفت مشرق‌زمینیِ خود» می‌افزاید. و: نیز برای پرکردن جدول اعداد بیست و چهارگانه تفسیری دارد که کم از تفسیر هـ نیست. از زبانِ خود او بشنوید: «بعد از فعل و انفعال، بیست و چهار قسم «مزاج» پیدا شدند: هشت مزاج «اعتدال» و هشت مزاج «غیر اعتدال» و هشت مزاج «اختلال» بعد خود به توضیح این نکات می‌پردازد که تکافوی حقیقی «حرارت» با «برودت» و «یبوست» با «رطوبت» معاً (روی هم) محال است. جرم مرکّب را به جانبی انحراف خواهد بود. هر نوع میانجی‌گری من، در این «میدان معرفت»، کار را بر خوانندهٔ این یادداشت دشوار خواهد کرد. بگذارید مؤلف به عینِ عبارتِ خود، حقایقِ عالم دانش و حکمت و اندیشه را، بیان کند و به حصرِ منطقیِ خویش بپردازد. در توضیح این نکته که فرمود «جرم مرکّب را به جانبی انحراف خواهد بود» چنین می‌افزاید که «اگر به یک کیفیت بود، چهار مزاجِ مفرد است. و اگر به دو کیفیت غیر متضاد بود چهار مزاج مرکّب است (این هشت مزاج!) اگر به افعالِ بیّنه مرکّب ملایم است، مزاج اعتدال است و اگر مخالف است مزاج غیراعتدال است و اگر منافی است مزاج اختلال است. و چهار قسم ترکیب مراد باشد؛ تصویرش آن که مساواتِ چند جزء غیرمغلَوب، در مرکّب، مستدعیِ انحلال ترکیب است (به سبب تساویِ میول...) لاجرم یکی غالب خواهد بود. پس پیش ترکیب ثنائی دوازده محسوب شوند و چهار ترکیب ثلاثی نیز دوازده و یک ترکیبِ رباعی. چهار از این بیست و هشت (دو ثناییِ آب و آتش و دو ثلاثی اینها با هوا) فاسد است که هوا مغلوب است، به سببِ رقّتِ قوام، سهل الانحراف است... بیست و چهار ترکیب ثلاثی، صالحه باشند.» بحث «علمی» و «فلسفی» از این دقیق‌تر و منطقی‌تر؟ مگر در تر\اکتاتوس ویتگن اشتاین پیدا کنید! ز: حال ببینیم این جدول بیست وچهار گانه را رسالهٔ ز چه گونه توضیح می‌دهد. رساله با پارادایم‌های «منطقی» و برخاسته از «علوم عقلی» به حل مسأله پرداخته بود، امّا مؤلف رسالهٔ ز که مستغرق در جهان‌بینی عرفانی ابنِ عربی و شارحان متأخّرِ اوست، میدانی برای عرضهٔ کمالاتِ خود یافته که خواننده را مبهوت می‌کند. ببینید عبارت «بیست‌وچهار زنده برخاستیم» را چگونه تأویل می‌کند: «یعنی این چهار وجود که در حقیقتِ انسانیّه استتار داشتند، و عینِ حقیقت احدیّه بودند و (مشتمل بر «غیبِ مطلق») به صورتِ کثرتِ علمیّه، از حیثیّات و خصوصیّاتِ خود اسمی در رسمی گرفتند، و به صورتِ بیست و چهار مظاهر پدید آمدند، وهی هذه:

۶۶

۱) لاهوت	۲) جبروت	۳) ملکوت
۴) ناسوت	۵) عقل‌کّل	۶) نفس‌کّل
۷) عقل کلّی	۸) نفس‌کلّی	۹) روحِ اعظم
۱۰) نفسِ‌نباتی	۱۱) نفسِ‌حیوانی	۱۲) نفسِ انسانی
۱۳) قلب	۱۴) روح	۱۵) شعور
۱۶) نور	۱۷) نفسِ‌امّاره	۱۸) نفسِ‌لوّامه
۱۹) نفس‌ملهمه	۲۰) نفس‌مطمئنه	۲۱) زمان
۲۲) مکان	۲۳) جهت	۲۴) تعیّن

دیدید که مؤلف، این جدولِ پارالل‌ها و موازی‌ها را به چه قشنگی‌یی درآورد؟ چه چیزی از ذهن شما عبور می‌کند؟ به یادِ تفسیرهای لوی اشتروس و رومن یاکوبسون و جاناتان کولر و مکتب استروکتورالیسم نیافتادید؟ برای من که عینِ همان حرف‌هاست. مگر ساختگرایان برای پُر کردنِ جدولهای موردِ نظر خود، به همین‌گونه تبدیلات و تأویلات نمی‌پردازند؟

بگذارید در همین‌جا، حرفِ اصلیِ خودم را بزنم. برای من هیچ تفاوتی میانِ نقشِ «تخیّل» در ساختگرایی لوی اشتروس و یاکوبسن و کولر، از سویی و نقش تخیّل در فرمایشاتِ این‌گونه از اربابِ معرفتِ دنیای قدیم خودمان وجود ندارد. وقتی حرفی از عنصر تخیّل و تداعیهای شاعرانه مایه گرفت، خواه اَز زبان لوی اشتروس باشد و خواه از زبان مؤلفِ این رساله فرقی نمی‌کند. حالا شما نگویید عناصرِ ساختگرایی لوی اشتروس از آنتروپولوژی گرفته شده است و این عناصر از پارادایم‌های عرفانِ ابن عربی و شارحانِ حشیش‌کشیدهٔ او. این خانواده از معرفت، در یک مقوله قرار می‌گیرند. فرهنگِ ما از بستر چنین ذهنیتی برخاسته و در دامنِ ساختگرایی لوی اشتروس افتاده است. امّا فرهنگِ غرب، از منطق ارسطو و ویتگن‌اشتاین مایه گرفته و پایه‌های حسّیِ جهان‌بینیِ خود را بر استوارترین صخره‌های تجربه بنیاد نهاده است، و از سرِ تفنّن و به عنوان نوعی فعالیّتِ شاعرانه و هنری، مدتی کوتاه در بعضی از محافلِ خود، از سرگرمیِ ساختگراییِ هم بهره‌ای بُرده است و اینک نشانه‌های بدرودِ با آن جهان‌بینی را آشکارا در تمام نوشته‌های پایان قرن بیستم می‌بینیم. امّا فرهنگِ ما می‌خواهد خود را تازه به چنان تفنّنی سرگرم کند و آن را به عنوان حقیقتی لایتغیر وبه عنوان آخرین کلام در قلمرو معرفت بپذیرد. از چاله به چاه، مصداقی بهتر از این ندارد.

برگردیم به قلمرو دیگر اعداد، در این متنِ پارادوکسی و نقیضی.

۷ــ چهار کمان دیدیم

الف) این کمان‌ها را که سه تا شکسته بودند، یکی «کمانِ رسم و عادتِ ابنای روزگار» می‌داند که چون بر اساسِ قیاس نهاده شده است ناقص و بی‌بنیاد است و دوم «کمان تعصب و کنایت» که به طریقِ فهم و خیال خود چیزی می‌گویند. همان هفتاد و دو فرقه‌ای که «کُلّهم فی‌النّار». سوم «کمانِ اسنادها و منقولات و معقولات و... مسائل و رسائل» که «طریق را مشوش می‌کند» امّا

کمان چهارم «قرآن (اصل: قرأت) و شرائع و سنن که قوس مستقیم است امّا این کمان به قوّتِ بازویِ هر کس نیست.» ب: این چهار کمان را به چهار «استعداد» تفسیر کرده که سه تای آنها شکسته و ناقص‌اند، یعنی: جمادی و نباتی و حیوانی. و چهارم استعدادِ انسانی. ج: چهار کمان را به چهار «اخلاط» ــ که عبارتند از: صفرا و سودا و خون و بلغم ــ تفسیر کرده است. ولی توضیح نمی‌دهد که کدام یک شکسته نیست. ظاهراً متن، در اینجا، افتادگی دارد. د: نیز این چهار کمان را به استعدادهای جمادی و نباتی و حیوانی و انسانی تفسیر می‌کند و آن سه تا را که تا قابلیّت عرفان ندارند شکسته و ناقص می‌داند، برخلاف استعدادِ انسانی. هـ: تفسیر متفاوتی از چهار کمان ارائه می‌کند که «مراد از چهار کمان: مجاهده، مراقبه، مشاهده و مکاشفه است. اول، جهادِ اکبر با نَفسِ امّاره، یک کمان‌کشی است. دوم، به مراقبه خم شدن نوع دیگری از کمان‌کشی است. سوم، از مراقبه به مشاهدهٔ اسرارِ ملکوت دل را کشیدن و نرم ساختن، نوع دیگری از کمان‌کشی است و چهارم: «شکارِ تجلیّات به مکاشفهٔ انوارِ ذات و صفات» و: نیز «صورتِ معدنی و صورتِ نباتی و صورتِ حیوانی» را ناقص و شکسته می‌داند در مقابلِ «صورت انسانی» و می‌گوید آنها «از وصولِ به عالم تجرّد قاصرند.» ز: طبق معمول خود با پارادایم‌های عرفان ابن عربی و شارحان متأخر او کوشیده است که این چهارکمان را به «عالم اعیان خارجیه» و «عالم ارواح» و «عالم مثال» و «عالم اشباح» تفسیر کند و می‌گوید: «مراد از شکسته بودنِ سه کمان، یعنی عالمِ اعیان خارجیّه و عالم ارواح و عالم مثال» و آن کمان که «دو گوشه و دو خانه نداشت» همانا عالَم اشباح است که همان عالمِ شهادت است، یعنی عالمِ امکان. و در تفسیر شکسته‌بودن گوشه‌های این کمان می‌گوید: «ممکَن نه وجودش ضرورت دارد و نه عدمش».

۸ ــ یکی دو خانه و دو گوشه نداشت

الف: کمان بی‌خانه و بی‌گوشه را کنایت از قرآن می‌داند: «بحری است که کرانه و میانه ندارد» قوله تعالی: «لَنَفِد البحرُ قَبلَ اَن تَنفد کلماتُ ربّی» (۱۰۹/۱۸) ب: کمانِ چهارم را «استعداد انسانی که مظهرِ ذات، با جملهٔ «سمات و صفات است» می‌داند، به همین دلیل تفسیری که از دو خانه و دو گوشه نداشتن می‌کند بدین‌گونه است که «یعنی هیچ کجی و خمیدگی نداشت به جهتِ آنکه التفاتِ به «ماسوی الله» نبودش.» ج: در این قسمت، هم در تفسیر چهار کمان، ظاهراً افتادگی داشته و هم در تفسیر «دو گوشه و دو خانه» نداشتن، فقط می‌گوید: «همین قبضه داشت و قابلیّت داشت.» د: تحت تأثیر ب قرار دارد مثل بسیاری موارد دیگر و می‌گوید: یعنی چهار استعدادِ انسانی که مظهر ذات با جملهٔ صفات است و دو گوشه و خانه نداشتن را نیز به همان انحراف نداشتن تفسیر می‌کند. هـ: باز هم از ابزارِ ابن عربی استفاده می‌کند که منظور «کمانِ مکاشفه انوارِ ذات و صفات» است و از آنجا که «ذاتِ حق از مکان و زمان و از ابعادِ ثلاثه ــ یعنی طول و عرض و عمق ــ و از جهاتِ ستّه ــ که قبل و بعد و یمین و یسار و تحت و فوق است ــ منزّه و مبرّاست، پس دو گوشه و دو خانه ندارد.» و: دو خانه و دو گوشه نداشتنِ کمانِ چهارم را بدینگونه تفسیر می‌کند که نَفسِ ناطقه که صورتِ

انسانی است دو جزء «مادّه و صورت» و دو طرفِ «امتداد» را ندارد؛ زیرا «مجرّد بذات» است. ز: نیز با تأثیر از زبان عرفانی ابن عربی و اتباع او و بعضی مفاهیم حکمت و کلام قدیم می‌گوید: «هر دو گوشه شکسته بود» یعنی: «ممکَن را وجود و عدم ضروری نیست.»

۹ــ چهار تیر دیدیم سه شکسته بودند و یکی پر و پیکان نداشت

الف: در تفسیرِ این رمزها می‌گوید: «اول تیرِ بُخل، دوم تیرِ قهر، سوم تیرِ خشم و کبر که اینها به وقتِ مرگ تباه می‌شوند.» ب: می‌گوید آن سه تیر شکسته از حملِ بارِ امانت امتناع کردند و ترسیدند، یکی پروپیکان نداشت. ج: چهار تیر را «قوای اخلاط» می‌داند که به سه تای «سودا و بلغم و خون» شکار ممکن نیست و به آنکه پروپیکان ندارد، و ناقص است یعنی قوّتِ صفرا [ممکن است؟] د) عیناً از ب گرفته و همان قابلیت چهارم انسانی می‌داند که حاملِ بارِ امانت بود و پروپیکانِ خودنمایی نداشت. هـ: مقصود از چهار تیر را چهارگونه «ذِکر» می‌داند: ذکرِ جلیِ لسانی، و ذکرِ جَلیِ قلبی و ذکر خفیِ قلبی و ذکرِ خفیِ سرّی «چرا که برای شکارِ مقصود، تیری بهتر از «نام و یادِ» خدا نیست. شکسته بودنِ سه تیر از این تیرها ناظر است بر این که آن سه نوع ذکر، به درجهٔ «ذکرِ خفیِ سرّی» نمی‌رسند که از «پروپیکانِ یاوریِ زبان و دل» بی‌نیاز است. و: چهار تیر را به چهار قوّت: حسّ مشترک، وهم، عقل و نور ایمان تفسیر می‌کند که سه تیرِ اول، شکسته‌اند و ناقص، ولی «نورِ ایمان» که از پریدن و زوال و خلیدنِ شبهات در امان است ــ مانندِ آنها نیست. ز: چهار تیر را به چهار عنصر تفسیر می‌کند که آب و آتش و باد پراکنده بودند و به خود جمعیتی و ثباتی نداشتند و «خاک» پروپیکان نداشت یعنی«خاصیّتِ متحرک بااراده بودن و مؤثریّت در اجسامِ کَونیّه» نداشت.

۱۰ــ چهار آهو دیدیم سه مرده بودند و یکی جان نداشت

الف: سه آهوی مرده را به نفسِ امّاره و لوّامه و ملهمه تفسیر می‌کند و چهارمی را ــ که جان نداشت ــ به مطمئنه «که بی‌فرمانِ حرکت نکند» و این بی‌حرکتی را به بی‌جان بودن او، توجیه می‌کند. ب: چهار آهو را به چهار مرتبه از مراتبِ عالم تفسیر می‌کند: مرتبهٔ ناسوت، ملکوت و جبروت و چهارمی را به عالم لاهوت که «کُلُّ شیء هالک اِلاوَجهُهُ» (۸۸/۲۸) در عالم لاهوت بُوَد. و در مفهوم «یکی جان نداشت» می‌گوید: «یعنی حقیقتی ــ که از او پیدا آید ــ نداشت» ج: چهار آهو را به نفسِ جمادی و نباتی و حیوانی و انسانی تفسیر کرده و می‌گوید: «و یکی جان نداشت، که روح انسانیه است چون به جسم تعلق گیرد، در تصرف آید.» د: عیناً از ب تقلید کرده و هیچ حرف تازه‌ای نگفته است هـ: در رمز گشایی چهار آهو می‌گوید: «به طفیل دوامِ توجّه به عالَمِ اطلاق، چهار حقیقت مشهود گشت» «سه مرده بودند» یعنی سه حقیقت ــ که به اصطلاح اهلَ تصوف: ناسوت و ملکوت و جبروت [است] و به اصطلاحِ اهلِ اشراق «برازخ» و «مثل» و «انوار»، و به اصطلاحِ اهلِ حکمت، «طبیعت» و «نفس» و «عقل». مؤلِف دربارهٔ این عوالم یا مفاهیم می‌گوید اینها: «اَعدامِ اَمکانی»اند و در قبضهٔ غیر «کالمیّتِ بینَ یَدِ الغسال: جانِ ناسوت، ملکوت است و جانِ

ملکوت جبروت است و جانِ جبروت «لاهوت» و آن آهو که جان نداشت حضرتِ لاهوت است که «مُدَبِّر باطن» ندارد بلکه خود قیّومِ همه و «بطنُ الباطن» است و به ذاتِ خود زنده است و جانِ همه است. ز: می‌گوید «مراد از چهارْ آهو، طبایع اربعه است. و تشبیه آهو به طبایع از آن جهت است که هنوز صفت گیرندگی با یکدیگر نداشتند بلکه صفتِ «فراریّت» در ذاتِ ایشان تعبیه بود» و مراد از سه مرده این است که «آتش و باد و آب» از جهتِ عدمِ مزاج و امتزاج با یکدیگر مثلِ مُرده بودند» یکی جان نداشت، یعنی «خاک» به سببِ عدم مزاج و امتزاجِ با ایشان متحرک نبود.»

۱۱ــ چهار کمند دیدیم: سه پاره پاره و یکی دو کرانه و میانه نداشت

الف: در تفسیر چهار کمند می‌گوید: اول، کمندِ جهلِ مرکب و جهلِ بسیط دوم کمندِ «غرورِ به رحمت و پندارِ طاعت» سوم کمندِ «دلیری با امید رحمت...» و چهارمی که «کرانه و میانه» نداشت کنایه از «عنایت بی‌نهایت» حق تعالی است که «نه اول پدید بود که از کی و نه آخر پدید که تا کی؟ و در میان هیچ حدّی و عددی ظاهر نبود» ب: از اینجا به بعد ناتمام است و فقط متنِ داستان را تکرار کرده است. ج: چهار کمند را به کُلیتین و جگر و شُش و قلب تفسیر کرده است و سه عضوِ نخستین را پاره پاره و غیر قابل بستن دیده است و آن که کرانه و میانه ندارد، در تفسیر او، قلب است به‌شکل صنوبری پس در این شکل که مدوّر است کرانه و میانه وجود ندارد. د: چهار کمند را به «عبارتِ ظاهری» و «عمارات و آبادانی باطنی» و «فناء فی‌التوحید» و «فناء الفنا» تفسیر می‌کند و طبعاً برای هر کدام از سه مرحلهٔ اول نقصی می‌جوید و مرتبهٔ «فناءالفناء» را که عین بقاست برمی‌گزیند و معتقد است «دو کرانه و میانه» ندارد، یعنی: «کرانهٔ ازل و ابد» و «میانهٔ حدوث و امکان». هـ: چهار کمند را «کمند عزلت و کمندِ خلوت و کمند الفت و کمند وحدت» می‌داند و معتقد است که سه کمند اوّلی، پاره پاره‌اند و ناقص، تنها کمند وحدت که عالم یکتای ذات است، بی‌کرانه است و میانه‌ای ندارد. یعنی از جهات ستّه و ابعاد ثلاثه منزّه و مبرّاست. و: چهار کمند را بدین‌گونه می‌فهمد که «یعنی چهار معامله پیش آمد: خوف و طمع و محبّت که هر سه آلودهٔ غرض و قابل انقطاع بودند و چهارم «فناء فی‌الوحدة» که تحمّل طرفین و وسط ندارد. ز: معتقد است که منظور از چهار کمند، کمند [اصل: کمان] «جسم مطلق» و «جسم نامی» و «جسم حسّاس و متحرک بالاراده» و «جسم ناطق» است و درین میان آن که هر دو کرانه و میانه ندارد «جسم ناطق» است که با وجود جسمیّت و نامیّت و حساسیّت و متحرک بالاراده بودن، دریابندهٔ معقولات است و آن روح انسانی است که مظهر حقیقیّهٔ امریهٔ اِلاهیّه است و مرادِ از «هر دو کرانه و میانه نداشتن» این است که روح نه داخلِ جسم است و نه خارج و نه حالّ در میانِ محل. چون روح از «عالَمِ امر» است.

۱۲ــ چهارخانه دیدیم، سه درهم افتاده بودند و یکی سقف و دیوار نداشت

الف: این چهار خانه را عبارت از «خانهٔ بدن معلول» و «خانهٔ امید به دوستی دنیا» و «خانهٔ قوّت ظاهری» می‌داند و دربارهٔ خانهٔ چهارم که سقف و دیوار نداشت توضیحی ندارد و احتمالاً

در این قسمت متن ناقص است. ب: نیز به کلی در این قسمت ساکت است و تا آخر داستان چیزی ندارد. ج: چهارخانه را چهار کرهٔ عناصر می‌داند و آن سه که در هم افتاده‌اند عبارت‌اند از کرهٔ آب و کرهٔ هوا و کرهٔ آتش که در آنها مسکن نتوان کرد و آنکه سقف و دیوار نداشت کرهٔ ارضی است. د: چهارخانه را به چهارضابطهٔ «ذکر» مرتبط کرده: ذکر لسانی و ذکر نفسانی و ذکر قلبی و ذکر روحانی ودرهم افتادگی سه ذکر اول را در این می‌داند که ذکر لسان لقلقه است و ذکر نفس وسوسه و ذکر قلبی متضمن حرف و صوت است و این سقف و دیوار اصل ذکر است اما چهارم که ذکر روحانی است، اصل همه ذکرها است و در او هیچ حرف و صوت نیست به این دلیل آن را بی‌سقف و دیوار توصیف کرده است. هـ: چهارخانه را به عناصر چهارگانه مرتبط کرده است و درهم افتادگی سه عنصر را بدین‌گونه تصویر می‌کند که خاک منهدم می‌گردد و آب خشک می‌شود و آتش می‌میرد اما آن خانهٔ عنصری که سقف و دیوار ندارد «هوا» است که مجسّم نیست و سبک روح است. و: چهارخانه را با چهار طریقه مرتبط کرده است: روش اهل شریعت (مبنی بر تصحیح عبادات) و روش اهل عزیمت (مبنی بر دعوات) و روش اهل طریقت (مبنی بر محافظت انفاس) که این سه گروه با هم منازعت و مناقشت دارند و از خَرقِ حُجُبِ وجود فرومانده‌اند. آن خانهٔ چهارم که در و دیوار و سقف ندارد «چهار راهِ اهلِ حقیقت» است که مبنی بر دوام شُهُود و تنزیهِ معبود است و نفیِ وجود و بذلِ موجود. این راه از سقفِ تقلید و دیوارِ قیود و رسوم برتر است. ز: نیز چهارخانه را به چهار عنصر مرتبط کرده است که آتش و باد و آب درهم افتاده‌اند و عنصرِ خاک است که دیوار و سقف ندارد.

۱۳ــ مغاکی چهارگز زیر پای کندیم دست به آن دیگ رسید

الف و ب: در این مورد، هیچ تفسیری ندارند. ج: فقط می‌گوید: هر یک عنصر را مقدارِ [یک] گز اعتبار کردیم، یعنی قوای علویه بی‌قوای سفلیه تأثیر نمی‌کند. د: یعنی در زمینِ نَفس چهار مغاک کندیم: اوّل گز توبهٔ نصوح، دوم گزِ صدق و اخلاص. سوم گزِ تواضع و عجز و بیچارگی و شکستگی، چهارم گزِ نیستی و فنا.» توضیحی در باب رابطهٔ این مفاهیم دارد که تا حدّی مناسبت موضوع را روشن می‌کند، می‌گوید: «گویند چهار صفت از طبایع اربعه [است] که در آدمی پدید آمده است اوّل: کبر که نتیجهٔ آن آتش است. دوم: شهوت که ثمرهٔ آن باد است. سیم: حرص که شیمهٔ (= عادتِ) آب است. چهارم: امساک که صفتِ خاک است. ما این صفات سه‌گانه را از پای کندیم. هـ: چهارگز کندن را به چهار گونه «فنا» تفسیر کرده است؛ اول فنایِ استیصالِ نَفسِ امّاره. دوم: فنایِ فانی شدن در تصویر مرشدِ کامل، که آن را فناء فی‌الشیخ گویند. سوم: فنای فانی شدن در تصویرِ حقیقتِ محمدی که زبدهٔ حقیقتِ انسانی است که آن را فناء فی‌الرسول گویند. چهارم: فنای فانی شدن در مکاشفهٔ انوارِ ذات و صفات و قدم بر راهِ «مُوتوا قَبلَ اَن تَمُوتُوا» گذاشتن، که آن را فناء فی‌الله گویند. و: مفهوم چهار گز زیر پای کندن را بدین گونه تفسیر می‌کند که «چهار درجه بطون فرو رفتیم و چهار طبقه را از مألوفات خود برکندیم: بدن را در ریاضت و نفس را در مجاهده و قلب را در مشاهده و روح را در شعاع احدیّت،

محو ساختیم تا به عدمِ اصلی لاحق گشتیم و مقام «کان اللهُ وَ لَم یَکُن مَعَهُ شَیءٌ وَ هُوَ الانُ کما کانَ» حاصل شد. ز: در اینجا تفسیری دارد که ناچارم به عینِ عبارتِ او نقل کنم: «چون حصولِ طبیعتِ کریمه از نَفسِ فلکیّه بغیر از استُقُصّات محال بود، به مقدار گنجایش چهار عناصر ـ که زیر فلکِ آخرند ـ تدابیر حکمیه نکنند. از نَفس فلکیّه، حصولِ طبیعتِ کریمه ـ که آن طبیعتِ خامسه است ـ نمی‌توان کرد و مراد از کندیدن (= کندن و حفر کردن) این است که چون حکما خواهند که استحصالِ طبیعت کریمه کنند حُفره‌ای می‌کَنَد و در آن حُفره، به تعفین (؟)، تحصیلِ طبیعتِ کریمه می‌نمایند. فافهم.» راستش را بخواهید من که نفهمیدم این امرِ «فافهم» را.

۱۴ـ بیرون از روابطِ عددی حاکم بر این متن با مجموعه‌ای رمزها و نشانه‌ها سروکار داریم. پرداختنِ به یک‌یک این رمزها ممکن است این گفتار را خسته‌کننده‌تر و طولانی‌تر کند؛ به همین دلیل به مجموعۀ مفاهیم پیچیده و پارادوکسیِ این متن نگاهی فشرده خواهیم داشت؛ آنهایی که در حوزۀ نظام عددی داستان بررسی نشدند برای نمونه ده رمز از میان رمزها:

یک) «دیگ و طاق»

در باب اولین رمز، یعنی «دیگ و طاق» شروح الف و ب ساکت‌اند، ولی ج توضیح مختصری می‌دهد که منظور طاقِ بلند افلاک است و د دیگ را دیگِ عشق و محبّت تفسیر کرده است که «بدان هر خامی را توان پخت» و یا دیگِ اخلاق که بدان مقام «تَخَلَّقُوا باخلاقِ الله» حاصل می‌توان کرد. مراد از «طاق» را «طاقچۀ سعادتِ ازلی» و عنایت اِلاهی می‌داند. در مجموعِ زمینۀ عرفانیِ این تفسیر، با سنّتِ حرفهای عارفان پیشین بی‌ارتباطی نیست که «عشق» را سعادتی ازلی و امری «آمدنی» می‌دانسته‌اند و از مبدأ عنایت. جانبِ رمزی «دیگ و طاق» امری است که در عُرف این شارحان، هیچ تناسبی را لازم ندارد. اینان هر چیزی را به هر چیزی اضافه می‌کنند و از حاصل آن اضافه، تعبیری می‌سازند که به هر حال «شبه معنایی» در آن مستتر است. در نقدِ کار اینان باید حوزۀ مفهومیِ «رمزگشایی» و «معنی» را با چشم‌اندازی دیگر نگریست. هـ دیگ را دیگِ عشق که همواره در جوش است و طاق را طاقِ سعادت گرفته است و در این باره می‌گوید: یعنی وصولِ به تجلّیِ ذاتِ «وراءُالوراء» ــ که منبعِ اسماء و صفات و معدنِ ارزاقِ روحانی و جسمانی است ــ منظور افتاد (= بنظر درآمد) که بجز غایتِ انکسار و نفیِ آثار و اعیان به آن جناب راه نبود که «اَقرَبُ ما یَکونُ العَبدُ اِلی رَبّه وَ هُوَ ساجِد» رمزی از آن است. و با این توضیح زمینه‌ای برای حفر کردن چهار گز در زیر پای، برای رفتنِ به آسمان را، روشن می‌کند. ز دیگ را به طبیعت تفسیر کرده است که در آن «استقصّاتِ متخالِفَهُ الکیفیّات» را مزاجی و اتحادی حاصل آید و مراد از «طاق» را «فلکِ نَفس» و از قولِ حکیم مجریطی نقل می‌کند که گفته است: «فلکِ نَفس، در میانِ چار افلاک واقع شده و بالای او دو افلاکِ روشن و مهذّب ـ و آن هیولای اُولی و عقل است ـ و تحتِ او دو افلاکِ مظلمۀ رذله ـ که آن طبیعت و عنصر است ـ قرار دارد.»

دو) شخصی که از بالای خانه فرود آمد

در باب دومین رمز ـ یعنی شخصی که از بالای خانه فرود آمد ـ تفاسیر گوناگون است

و غالباً آن را با ابلیس یکی دانسته‌اند.

الف: با کنایه و غیر مستقیم می‌گوید: وسوسهٔ شیطانی توهّم غرور از «بالای دماغ» برآمد و بر «مجالس اخلاق» افتاد و گفت: «نصیبی مفروض دارم.» ب: مثل بقیهٔ موارد ساکت است و ج: آن شخص را کنایه از مرض‌هایی ــ که آسمانی‌اند ــ می‌داند و توضیح بیشتری نمی‌دهد. د: آن شخص را کنایه از خطراتی که بر عارف ظاهر می‌شود و نیز همان حاسد قدیم، یعنی شیطان، نیز می‌داند که از بالاخانهٔ سماوات فرود آمده است به دعوی «لأتَخِذَنَّ مِن عبادِکَ نَصیباً مَفروضاً» (۱۱۸/۴) و این تفسیر، با بافتِ قرآنیِ آیه که گفتار ابلیس است کاملاً تطبیق می‌کند. این شارح، علاوه بر این دو تفسیرِ قابلِ قبول و سنجیده، یک تفسیر دیگر نیز دارد که شبیه همان سخنِ اوّلی اوست. هـ: تصریح دارد که منظور از آن شخص، ابلیس است و توضیح می‌دهد که «بالای خانه» به اعتبارِ سرشتِ ابلیس است که از آتش است (قرآن کریم ۱۲/۷) و آتش سرکش است و میل به بالا دارد و به همان آیه «نصیباً مفروضاً» (۱۱۸/۴) نیز مسأله را ربط می‌دهد. و: همان مسألهٔ ابلیس را با زبانی «ابن عربیک»تر بیان می‌کند که «چون عارف منتهی شد و مظهرِ مجموعِ کمالات و متحققِ به جمیعِ شئون و صفات گشت و هر شأنی حظِّ خود از وی بگرفت، شأنِ اسم «المُضِل» ـ که او ابلیس است ـ ظهور کرده مقابل شد که تصدیق «لأتخذن مِن عبادِکَ نَصیباً مَفروضاً» (۴/ ۱۱۸) حِصّه من نیز حواله کنید». ز: از دیدگاهی دیگر به تفسیر این شخص پرداخته که «چون طبیعتِ کریمه، با چهار عنصر، مزاج گرفت نَفسِ طبیعیة از بالای نفسِ فلکیّه فرود آمد که: من نصیبِ مفروض دارم، یعنی، «به قدرِ استعداد و قابلیتِ من بخشی باید داد: پس اول نصیبی از «نَفسِ نباتی» گرفت و در نمو آمد.»

سه) برادرِ کامل مکمّل

به تعبیرِ شارحِ الف برادر برهنه یعنی کسی که لباس غرور نداشت و از صفاتِ ذمیمه برهنه بود. ب فاقدِ شرح است و ج آن را رمزِ «گرمیِ آتش» می‌داند که دفع امراض از روح است که نسبت به گرمی دارد و این تعبیرِ او مناسبِ برداشتی است که از آن «شخص که از بالا آمد» دارد و به طورِ استثنایی آن شخص را کنایه از مرض‌های آسمانی می‌داند. برخلاف دیگر شارحان د مقصود از برادرِ «کامل» را کسی می‌داند که به مقام تمکین رسیده و «مکمّل» را کنایه از کسی که پیشوای حقّانی و عالم ربّانی است. هـ برادرِ کامل مکمّل را «روح انسانیِ قدسیِ به چندین کمالات رسیده» تعبیر کرده است و آن را کنایه از فیض روح القُدُس می‌داند ز روحِ حیوانی را معنیِ برادرِ کامل مکمّل دانسته است که در کمینِ طبیعتی نشسته.

چهار) استخوانِ شکار

در الف کنایه از مخالفتِ با نَفس و مصداقِ «وَنَهی النَفس عَن الهَوی» (۴۰/۷۹) گرفته است. ب فاقد تفسیر است و ج استخوان را عبارت از استعانتِ قوای علویه و سفلیه گرفته است و د استخوان شکار را کنایه از «شرکِ خفی» می‌داند و توضیحی که درین باب می‌دهد، جالب است: چنانکه بعد از پخته شدنِ گوشت، استخوان‌ها ـ که ناخوردنی است آشکار می‌شود، این‌چنین، بعد از کامل و مکمّل شدنِ سالک، این پوشیدگی‌ها ـ که نامحمود و

حجابِ راه است ـ معلوم می‌گردد. هـ تفسیری نظیر د، دارد ولی چشم‌اندازش متفاوت است: مراد از استخوان، شرکِ خفی است که هرچند آدمی مؤمن و صالح باشد تا به مقامِ وحدت نرسیده است از اثنینیّت ـ که دوئی است، یعنی وهمِ خودی ـ برنیامده، و استخوانَ را عُقدهٔ لاینحلِّ دو بینی دانسته که تحلیل نمی‌شود و عمودِ بَدن است و مدارِ انتظامِ نشأتین است» و در پایان تأکید می‌کند که «تعبیر به استخوان، پُر مطابق است».

ز: از چشم انداز دیگری نگریسته و می‌گوید: یعنی روح حیوانی که در کمین نفس نشسته بود و در دیگِ نفس طبیعت پخته و با هم مزاج یافته، مثل استخوان سخت گردیده بود. بر تارکِ وی ـ یعنی نفس نباتی ـ زد؛ یعنی روح حیوانی بر نفس نباتی غلبه کرد.

پنج) درخت سنجدی که از پاشنهٔ پای وی بیرون آمد

هرچه به پایان این داستان پارادوکسی می‌رسیم گزاره‌ها نامعقول‌تر و به nonsense نزدیک‌تر می‌شود. برای این گزاره شارحان تفاسیر شگفت‌آوری دارند. الف: می‌گوید: درخت «مکر» (اصطلاح قرآنی است ۵۴/۳) از پاشنهٔ عقبهٔ عاقبت او (توجه کنید به معنی «پاشنه» که در عربی «عقب» است و از عقب به عاقبت رفتن در پرتو «جادوی مجاورت» اتفاق افتاده است.) یعنی عاقبت شیطان بیرون آمد، و توضیح می‌دهد که منظور شکست نهایی ابلیس است که «انَّ کَیدَ الشّیطان کانَ ضعیفا (۷۶/۴) ب: همچنان فاقد شرح است و ج: یک جمله دارد که «از آن مرض، صحّت حاصل شد» و این ناظر است به تفسیر قبلی او از «نصیب» در متن داستان و در آیهٔ قرآن. د: تفسیر بازتری از گزارهٔ مورد بحث دارد: «پاشنهٔ پای، کنایه از زمین شور است که آنجا هیچ نمی‌روید. چنانکه در پاشنهٔ پای، هیچ موی نمی‌روید. و درخت سنجد، کنایه از خس آن زمین شور است، یعنی آن شجرهٔ خبیثه». بعد از آن توضیح می‌دهد که قلوب این عرفا مصداق «بَلَدُ الطیب» (۵۸/۷) است که در آن خطرهٔ خبیثه نمی‌روید مگر در همان نقطهٔ شوره‌زار که از آن به پاشنه تعبیر کرد. هـ گزاره را به صورت «درخت زردآلو از پاشنهٔ پای وی بیرون آمد» تفسیر می‌کند که «شجرهٔ خبیثه ـ که درخت حُبِّ دنیاست ـ در دلهای مردم ریشه دوانیده از قدم نامبارک ابلیس پیدا شده است.» و: گزاره را بدین‌گونه تفسیر کرده است که «یعنی اسفل طبیعیّات وجود را ـ که قدم شخصی اکبر است و مسمّی است به هیولی و نمونهٔ وحدت ذات است ـ از نظر مختفی داشته و کثرت صوری جواهر و اعراض را... موجب تحیّر ناظران نموده همگنان را به وضعی مست و مدهوش ساخت که از حقیقت خود غافل، بلکه منکر، گشتند.» بعد توضیح می‌دهد که چون درخت سنجد مُسکر است تعبیر به او مناسب افتاده است! ز: نیز گزاره را به صورت «درخت زردآلو از پاشنه‌های وی بیرون آمد» نقل کرده است و در تفسیر آن گوید: «مراد از زردآلو، به مناسبت همان «زر» است که مردِ برهنه (= برادر چهارم) را در آستین بود. و... مراد از درخت منشعب شدن حقیقت واحده، از اصلیّت خود به فرعیّت متنوّعه است.

شش) خربزه کاشته بودند و به فلاخن آب می‌دادند

الف و ب و ج تقریباً در این‌باره ساکت‌اند و د: می‌گوید: یعنی آن هنگام دیدیم اهل

دنیا را که «خربزه اعیان» دنیا ـ «از معادن و نبات و حیوان و انسان» ـ در پای این نفس و هوا کاشته‌اند و به فلاخن رجوع و قبول، پرورش می‌دهند، هـ خربزه کاشتن را کنایه از این می‌داند که مردم دنیا، برای لذّات جسمانی بر یکدیگر می‌افتند. ظاهراً به مناسبت روی زمین افتادن میوهٔ خربزه و بوتهٔ آن. و فلاخن را کنایه از «رجوع و قبول مردم» می‌داند یعنی: اهل دنیا حُبّ مال و جاه را به رجوع و قبول خلق پرورش می‌کردند. و: خربزه را رمز انهماک در شیرینی و لذّات دنیا می‌داند و به فلاخنِ آب دادن را کنایه از این که «تقاضای نَفس و هوا را به امانی و عقاید باطلهٔ پریشان ـ رَجماً بالغَیب ـ پرورش می‌کردند.» ز: خربزه را کنایه از نفس انسانی می‌داند و کاشتن را به معنیِ تربیت می‌گیرد و به فلاخن آب دادن را چنین تفسیر می‌کند که «یعنی از عالمِ قدس ـ که دورترین عالمِ طبیعت است ـ به فَیضانِ قدسیّه آب می‌دادند.»

هفت) از آن درخت بادنجان فرود آوردیم

الف و ب تفسیری ندارد ولی ج می‌گوید: «یعنی چیزهایی که قوّت انسان می‌شود، پیدا شد.» و د نیز می‌گوید: «یعنیِ بادنجانِ زینت و زخارفِ دنیا.» هـ: تفسیری، اندکی مناسب‌تر دارد که دستِ کم عنصرِ رنگ و تداعیِ صوتی را ملاکِ اضافه قرار داده است «یعنی بادِ غرور را ـ که نشانِ روسیاهی است ـ از آن به زیر انداختیم.» و: شارح در این بخش از داستان کلمهٔ «بادنجان» را «باز بخانه» خوانده و گزاره را بدین شکل درآورده است: «از آن درخت باز بخانه فرود آمدیم» و همین را تفسیر کرده است که «کاملان... نیایش به حضرتِ عزّت بُردند...» ز: می‌گوید: «یعنی نفسِ انسانی، آثارِ عالَم طبیعت گرفت. او را به صورتِ بادنجان یافتیم که کثافت داشت.» معلوم نیست که مقصودِ او از کلمهٔ «کثافت» دقیقاً چیست؟ شاید اصطلاحی طبّی است در باب خواصّ بادنجان. از توضیح بعدی او در بابِ «زردک» چنین استنباط می‌شود.

هشت) قلیهٔ زردکی ساختن

الف و ب و ج چیزی ندارد و د به «قلیهٔ زردروییِ آخرت» آن را تفسیر کرده است. هـ می‌گوید: «قلیهٔ زردک که طلای زرد است پختیم.» و می‌گوید: «یعنی فتوحِ ظاهر را فائدهٔ خلقِ عوام ساختند و بیشترِ لذّات را مباح داشتند. چون رنگِ زر زرد است به زردک مناسبت دارد.» ز: می‌گوید: «چون بادنجان کثیف و زردک لطیف است ازین هر دو قلیه ساختیم. یعنی با هم مزاج دادیم. و برای اهلِ دنیا گذاشتیم. تا ذائقهٔ لطافت و المِ کثافت، به استعدادِ طبیعیِ خود، دریابند.»

نُه) آماس شدنِ اهلِ دنیا

الف و هـ در همان معنیِ مشهور و رایج گرفته‌اند که اهل دنیا فربهی از آماس، تشخیص نمی‌دهند. مضمونِ سخنِ مشهورِ سنایی در حدیقه: «نبود همچو فربهی آماس» که گویا ضرب‌المثل قدیمی ایرانی بوده است و به عربی نیز ترجمه شده است «لَقَد اِستَسمَنتَ ذاوَرَم» ب در اینجا ساکت است. و ج: می‌گوید: «از لابُدیّات تجاوز کردند و به دنیا مبتلا شدند» د: می‌گوید: «پنداشتند که به دین‌پروری قوی‌حال شدند و ندانستند که آن‌همه نَفس‌پروری است.» و: «یعنی طالبانِ دنیا به حرصِ تمام تمتّع گرفتند و گمان بردند که به سعادت رسیدند.»

ز: نیز همان حرف‌ها را دارد.

ده) بر درِ خانه بخفتیم

الف آن را به «شهر گورستان که فنای محض است» تعبیر کرده است. ب، د، و در این مورد فاقد شرح است و ج «درِ خانه» را «کنایه از دنیا» گرفته است و هـ می‌گوید: «یعنی خانهٔ دنیا نقل کرده در گور ـ که دروازه است ـ خوابیدیم.» ز یعنی چندی بر درِ خانهٔ تن، به غفلت، توقف کردیم. در میان شارحان این متن تنها ز است که در پایان شرح خود، به نوعی نتیجه‌گیری کلّی پرداخته است و آن را عملاً تفسیری از کُلّ نظریهٔ عرفانیِ ابن عربی می‌داند، بی‌آنکه ارتباطی میان اجزای این داستان و منظومهٔ فکری او، برقرار کند:

«خلاصهٔ این کلام... آن است که وجودِ حقیقی ـ که در حقیقت همه وجودات ظِلِّ وجودِ ذاتِ اویند ـ در جمیعِ منازل و مراتب، به حکم «اَیَنَما تُولُّوا فَثَمَّ وَجهُ الله» (۱۱۵/۲) سایر است...»

آنچه از مجموعِ این شروح و تفاسیر، آورده شد تا خوانندگان تلقّیِ روشن‌تری از نقشِ زبان و بازیهای زبانی، در رفتارِ عارف با جهان غیب و مفاهیم الاهیّاتی داشته باشند تا بهتر بدانند که چه رابطهٔ استواری میانِ «حال» و «قال» صوفی وجود دارد یا به ژرفی دریابند که حال و قال دو روی یک سکّه‌اند.

اطلاق تمثیل یا الیگوری بر این داستانِ پارادوکسی و نقیضی بسیار دشوار است ولی اگر آن را نوعی از تمثیل تلقی کنیم، با عمومیّتِ آن نکته‌ای که در جاهای دیگر یادآور شدم تعارض ندارد و منظورم آن نکته است که فرهنگِ ایرانی روز به روز از الیگوری دور می‌شود و در استعاره غرق. آن حقیقت را در ارتباطِ با هستهٔ اصلیِ همین متن و شروح آن نیز به خوبی می‌توان دید.

الیگوری ستون فقراتِ خردگرایی فرهنگ است و استعاره ابزارِ شیزوفرنی تاریخیِ ملل. فرهنگ ایرانی، و عملاً اسلامی، بویژه بعد از مغول با تصاعدی هندسی به سوی بیماری «مفهوم‌سازی» حرکت کرده است و با کشفِ جدولِ این استعاره‌های تصادفی، همگان سعی در گسترش این «کارخانهٔ مفهوم‌سازی» داشته‌اند. در ادواری که مغرب‌زمین در کار تأسیس کارخانه‌های عظیم صنایع مادّی خود بوده است، این مشایخ ما، تمام همتِ خویش را مصروف گسترش این استعاره‌ها و توسعهٔ «کارخانهٔ مفهوم‌سازی» کرده‌اند و لحظه به لحظه در گسترش آن کوشیده‌اند و شیزوفرنی تاریخی ما را به اوج رسانده‌اند و عجبا که در قرن بیستم، آن هم در سالهای پایانی آن، هنوز متن فرهنگ ما را، و خلاقیت‌های فرهنگی ما را، باز هم همین مقولهٔ استعاره‌ها و «مفهوم‌سازی»ها تشکیل می‌دهد؛ در قلمروِ فرهنگِ سنتی تکرارِ همان‌گونه مفاهیم، و در قلمروِ فرهنگِ جدید، ترکیب این‌گونه مفاهیم با مفاهیم از راه رسیده. با استعاره‌هایی به ظاهر نوآیین.

شک نیست که هر فرهنگی منظومه‌ای از مفاهیم است، ولی مفهوم داریم تا مفهوم. بیماری مفهوم‌سازیِ جدولی، در فرهنگ ما به حدّی است که فلان حاشیه‌نویس گمنام درجهٔ صدم

فلان رسالهٔ فلان شارح بی‌اعتبار ابن عربی، آن قدر جدول ضرب این مفاهیم را گسترش می‌دهد که اگر مجموعهٔ محصولات ذهن حشیش‌کشیدهٔ او را استخراج کنیم، حجم آن، چندین برابر حجم مفاهیم خردورزانه‌ای است که دکارت و هگل و کانت، بر روی هم وارد فرهنگِ مغرب‌زمین کرده‌اند.

آنچه از مجموعهٔ این تفاسیر می‌توان استنباط کرد این است که قلم در دست این شارحان، به راحتی آب، در گردش است و اینان پارادایم‌های تصوف ابن عربی و شارحان او را، مانند موم در دست خود دارند و به هر شکلی که بخواهند می‌گردانند. «امتناع» درین وادی فراخ ـ که عرصهٔ غیاب منطق است ـ مفهومی ندارد و هیچ چیز شرط هیچ چیز نیست. و از هر چیزی هر چیز دیگر را، براحتی می‌توان استنباط کرد و بدین‌گونه هرمنیوتیک زبان عارف و تفسیر او، حدِّ یَقف ندارد. تا زبان و واژگان تصوف باقی است قلم در گردش است و مشغول آفریدن احتمالات؛ احتمالاتی که نفی و اثبات آنها، هزینه‌ای جز چرخش قلم ندارد. و «شبه معنا»هایی که حاصل برخورد آگاهانه و ناآگاهانهٔ کلمات است، مانند امواج دریا، در حال شکل‌گیری است.

وقتی که ویتگن‌اشتاین گفت: «مرزهای زبان من در معنی مرزهای جهان من است» (تراکتاتوس، ۱۹۲۲) و پیش از او، فردیناند دوسوسور، در ۱۹۱۶ می‌گفت: «پیش از حضور زبان، هیچ چیزی واجد تمایز نیست.[1]» بیانی بود از این که جهان، بیرون از مقولهٔ زبان، قابل تبیین یا تدوین و طبقه‌بندی نیست یا حتی می‌توان گفت جهان، بیرون از زبان، امری است فاقد معنی. همان‌که در نشانه‌شناسی جدید به آن non semiotic world می‌گویند؛ یعنی جهان غیر قابل تبیین. بی‌گمان معنی درست «و علّم آدَمَ الأسماء» (۳۱/۲) هم همین است. البته بوده‌اند کسانی از pansemiotist ها که نظری مخالف نظر او داشته‌اند و بر این عقیده بوده‌اند که جهان یک قلمرو semiotic است اما ظاهراً حق با سوسور و ویتگن‌اشتاین است و می‌بینیم که این شارحان با زبان‌آوریهای خویش و بازی با کلمات به قول ویتگن‌اشتاین، پیوسته در حال «کشف» عوالمی از رهگذر زبان بوده‌اند، گیرم عوالمی موهوم و خیالی.

در آنسوی همهٔ این حرف‌ها، به راستی، چگونه می‌توان این حقیقت دردناک را به بسیاری از فضلای این مملکت فهماند که بخش عظیمی از فرهنگ گذشتهٔ ما و مفاهیم و مقولات مورد بحث عرفا و حتی «فلاسفه» و متکلمان ما، همه ـ با اندک تفاوت و با مراتبی ذات تشکیک ـ از مقولهٔ همین حرف‌هاست؛ کج کردن سر قلم و خلق عناوین و مفاهیمی تخیّلی و آنگاه برچسب منطقی و عقلی بر آنها زدن و حتی در دایرهٔ همین موهومات، از «ساختارهای منطقی» بهره گرفتن و با ترتیبِ اینگونه «مقدمات» شکل اول را بدیهی الانتاج شمردن.

1) Hand Book of Semiotics, W.Noth, Indiana University Press, 1995 p.81.

مقدمه بر ترجمهٔ فرانسوی منطق‌الطیر

محمدرضا شفیعی کدکنی

آنچه در پی می‌آید مقدمهٔ دکتر محمدرضا شفیعی‌کدکنی است بر ترجمهٔ فرانسوی منطق‌الطیر عطار که برای آشنایی مخاطبان فرانسوی‌زبان با این اثر نوشته شده. خانم منیژه نوری، مترجم کتاب، آن را در انتشارات Cerf شهر پاریس به‌چاپ سپرده است.
در سالی که گذشت، پروفسور مایکل برد و خانم لیلی انور ترجمهٔ دیگری از منطق‌الطیر به‌زبان فرانسوی انجام داده‌اند که همراه با نقاشی‌های ممتاز در قطع بزرگ و با چاپ نفیس منتشر شده است.

منطق‌الطیر در میان آثارِ رمزی و عرفانیِ زبانِ فارسی، جایگاه ویژه‌ای دارد، در کنار مثنوی معنوی اثر برجستهٔ مولانا جلال‌الدین، و در ادبیات ملل اسلامی همیشه یکی از شاهکارهای قرون و اعصار به‌شمار رفته است. توجّهی که شاعرانِ بزرگی از نوع رومی و حافظ به آن داشته‌اند و نیز کوششی که نقّاشان ایرانی، در طول قرون برای به‌تصویر کشیدنِ آن از خود نشان داده‌اند، همچنین سعی خوشنویسان تمدن اسلامی و تذهیب‌گرانِ آن برای آراستنِ هرچه جمیل‌ترِ نسخه‌های خطّیِ آن، همه و همه، نموداری است از تأثیر شگرفِ این منظومه، در حوزهٔ پهناورِ جهانِ اسلام و ایران.

در عصرِ ما با ترجمه‌های کامل و گاه ناقصی که از آن به برخی از زبان‌های اروپایی ــ از جمله انگلیسی، فرانسوی، ایتالیایی و آلمانی و... ــ شده است و گاه به‌وسیلهٔ چند مترجم، در زمانهای مختلف، سبب شده است که جوامعِ غربی نیز، با آن آشنا شده‌اند. هر چند که این آشنایی به‌گونه‌ای نبوده است که حق این شاهکارِ برجستهٔ ایرانی گزارده آید.

یکی از خوشبختی‌های عطّار، در عصر ما، این است که چهره‌های برجسته‌ای از بزرگان فرهنگ اروپایی، سخت شیفتهٔ او بوده‌اند، همچون پروفسور هلموت ریتر، پروفسور لویی ماسینیون و پروفسور نیکلسون و امثال ایشان. مهترین کتابی که به یک زبانِ اروپایی دربارهٔ یک چهرهٔ عرفانی و ادبیِ مشرق‌زمین و جهانِ اسلام، تاکنون نشر یافته است کتابی است که استاد

FARID UD-DIN 'ATTÂR

Le langage des oiseaux Manteq ut-Tayr

Introduction, traduction et annotation de
MANIJEH NOURI

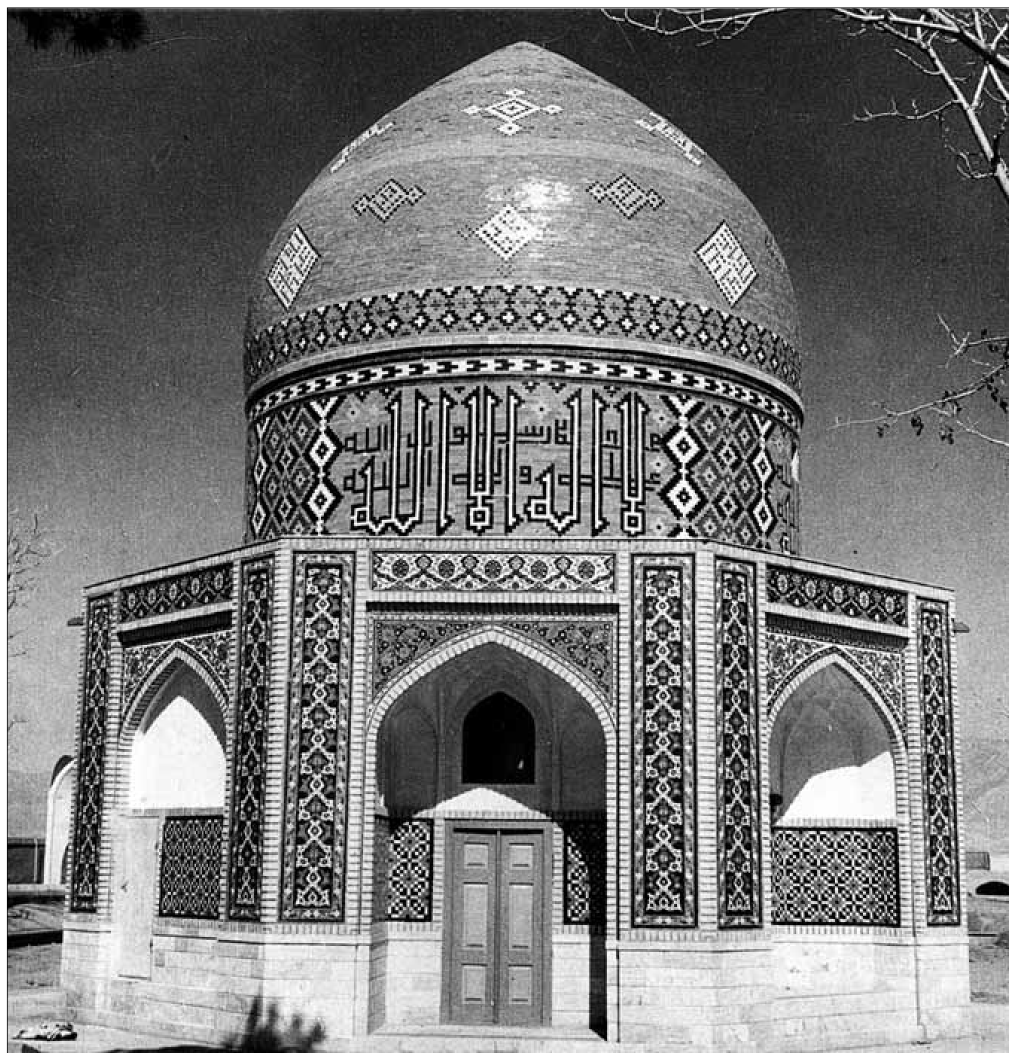
Préface de
MOHAMMAD REZA SHAFI'I KADKANI

PATRIMOINES
islam

LES ÉDITIONS DU CERF
www.editionsducerf.fr
PARIS

2012

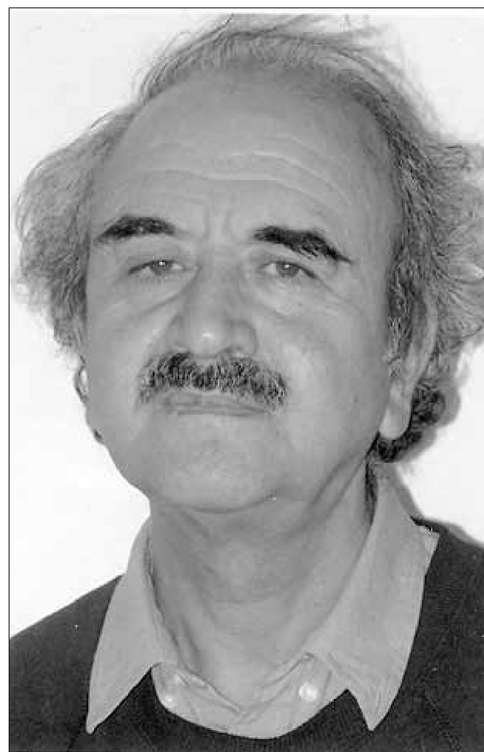
• روی جلد کتاب منطق‌الطیر عطار به زبان فرانسه. ترجمه منیژه نوری با مقدمه محمدرضا شفیعی‌کدکنی



• بقعهٔ فریدالدین عطار نیشابوری (خراسان، نیشابور)

ریتر دربارهٔ عطّار به زبانِ آلمانی نوشته است و به تحلیلِ دقیق و گستردهٔ اندیشه و جهان‌بینیِ عرفانیِ عطّار توفیق یافته است. به‌یاد دارم که سال‌های قبل یک ناشرِ برجستهٔ فرانسوی با یک بانویِ دانشمندِ ایرانی، به نامِ عزیزه عَضُدی، قراردادی بسته بود که برای آن ناشر دو کتاب را به زبان فرانسوی ترجمه کند؛ یکی دریای جانِ ریتر را از زبان آلمانی و دیگری تاریخِ ماد دیاکونوف را از روسی. متأسفانه مشکلاتی که بعد از انقلاب برای آن بانوی دانشمند و خانواده‌اش ایجاد شد، روحیهٔ کار و تلاش را ازو گرفت وگرنه ما امروز ترجمهٔ بسیار خوبی از دریای جان به زبانِ فرانسه داشتیم و فرانسوی‌زبانان و فرانسوی‌دانانِ جهان می‌توانستند از دانشِ بیکرانِ استاد ریتر در راهِ آشنایی با عطّارِ بزرگ، بهره‌مند باشند.

یکی از برجسته‌ترین عرفان‌شناسان قرنِ ما، در ایران، استاد بدیع‌الزمان فروزانفر، گفته است که «عطّار از آن مردانِ ناشناخته و مشهوری است که نه مردِ روزگارِ خود و نه مردِ روزگارِ ما،





• دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی

بلکه مردِ زمان و عصری هستند که ممکن است تکاملِ بشریّت و عُلُوّ انسانیّت از این پس آن را به وجود آورد.» و باید پذیرفت که استاد فروزانفر، درین سخن، از حقیقتی خبر داده است.

نگاهِ ژرف عطّار به مسألهٔ انسان و خدا و تأملاتِ او دربارهٔ مسائلِ معرفت‌شناسی و عشق و زیبایی، حتی برای انسانِ عصرِ ما نیز می‌تواند تازگی داشته باشد. وقتی عطّار می‌گوید:

زبـــانِ علم، می‌جوشـــد چو خورشـــید
زبـــانِ معرفـــت، گنـــگ اســـت جاوید

از حقیقتی شگرف خبر می‌دهد. توجه کنید که او، در ظلمتِ قرون وسطی، مرزِ میانِ «شناختِ علمی» و «شناختِ معرفتی» یا «شناختِ ذوقی» را چه‌گونه از هم بازشناخته بوده است و به این نتیجه رسیده بوده است که «زبانِ علم» زبانی‌ست برای همگان و مانندِ آفتاب، لحظه به لحظه، روی در روشنایی دارد. امّا زبانِ معرفت و ذوق (یعنی قلمروِ درکِ ما از زیبایی و هنر و عشق و خدا و تجربهٔ دینی) همواره گُنگ است و درین عرصه، بشر هیچ‌گاه نمی‌تواند تمامِ دریافت‌های خویش را به دیگران منتقل کند.

امّا عطّار، در همین کتاب منطق‌الطیر، در عرصهٔ زبانِ معرفت یا زبانِ ذوق، با خلقِ یک آلیگوریِ کلان و آراستن آن به صدها آلیگوری کوچک، از زبانِ پرندگان و جانوران و از

رهگذرِ حکایاتی از زندگیِ عارفان و حتی از زبانِ مردمِ کوچه و بازار، توانسته است «زبانِ معرفت» یا «زبانِ ذوق» را تا حدِّ زیادی از آن گُنگی و ابهام که دارد به‌در آورد و ما را با لحظه‌های درخشانی در عرصهٔ عشق و زیبایی و الاهیّاتِ عرفانی آشنا کند؛ کاری که انسان معاصر نیز از آن بی‌نیاز نیست و تا انسان بر روی زمین زندگی می‌کند از این نیازِ روحی هرگز بر کران نخواهد بود.

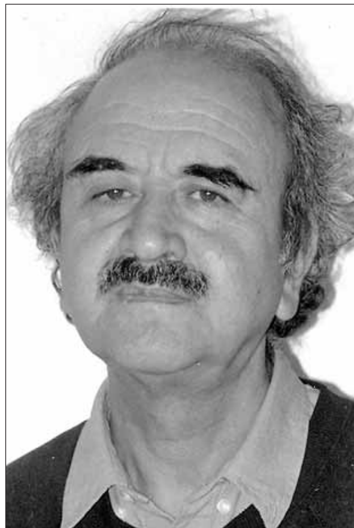
ترجمهٔ حاضر برای مخاطبانِ فرانسوی‌زبان، قدم استواری است که مترجم در راهِ معرفیِ عطار برداشته‌است و من که خود از دور شاهدِ زحمات ایشان بوده‌ام، به نتیجه رسیدن آن زحمات را، پس از سالها و سالها، به همهٔ عاشقان فرهنگِ بشری تبریک می‌گویم و به عنوانِ کسی که بخشی از عمرِ خود را در حوزهٔ ادبیاتِ عرفانیِ زبانِ فارسی صرف کرده است این قدمِ بزرگ مترجم را می‌ستایم و ارج می‌نهم. به امیدِ آنکه دیگر منظومه‌های عطّار نیز به همین شیوه به زبان فرانسوی ترجمه شود.

شاهکارهای ادبیاتِ بشری را، فقط باید در زبان اصلی، و در حوزهٔ فرهنگی خاصِّ خودشان خواند و شناخت. امّا با تکاملِ فنِ ترجمه و بهره‌وریِ نسل‌های مختلف از تجارب یکدیگر، امروز، ترجمه‌هایی در جهان عرضه می‌شود که می‌تواند بخش عظیمی از اندیشه و هنرِ مؤلفِ اصلی را آینگی کند. امیدوارم که کوشش مترجمِ منطق‌الطیر از مصادیق همین‌گونه ترجمه‌ها باشد.

محمدرضا شفیعی کدکنی
پنجم مارس ۲۰۱۰
Institute for Advanced Study
Princeton N.J. U.S.A

دو شعر
برای محمود دولت‌آبادی

محمدرضا شفیعی کدکنی



بونصر

از در درآمد و نگهی کرد.
با جامه‌های ژنده و پُوزارِ پینه‌دار
بی‌اعتنا به صدرنشینان بارَگاه
بی‌اعتنا به جمعِ امیرانِ بَزم شاه
در صدرِ صدرِ مَجلسِ شاهَانه جاگرفت.
□
چنگی برون گرفت ز دستار
خیره درو، سَراسرِ حُضّار،
در پرده‌ای نواختَ که یک یک
با قاه قاهِ خنده و شادی
در رقص و پایکوبی و فریاد آمدند
چندان که های و هویِ حریفان
همچون طنینِ تندر، اندَر فضا گرفت.
□
پاسی هنوز برنگذشته،
آشوبِ دیگری
در بزمِ اوفتاد
زیرا که پردهٔ دگری ساز کرد و
باز

هرکس که بود و دید
بی‌خویشتن گریستن آغاز کرد و
باز
با های های ابر بهاران عزا گرفت.
□
آنگاه،
در پرده‌ای دگر
زان شاهرودِ سُغدی،
پرداخت نغمه‌ای
کان خنده – گریه، گشت فراموش و حاضران
سر بر زمین نهاده به خوابی گران شدند
گویی که مرگشان رَگِ چون و چرا گرفت.
□
آنگاه،
برخاست.
خود از میانِ جمع برون رفت.
هرگز به هیچ روی ندانست هیچ‌کس
او از کجا رسید و
که بود و
کجا شتافت؟
جُستند شهر را و
کس او را دگر نیافت.
آوازه‌اش، ولیک،
میدانِ شهر و موی‌رگِ کوچه‌ها گرفت.
□
بوی گل و نسیم سحر بود
شهر، از نواش، زیر و زَبَر بود
او جلوهٔ جمیل هنر بود
کافاق را به سایهٔ فرِّ هما گرفت.

پرینستون، اسفند ۱۳۸۸

شبِ خیّام

به محمود دولت‌آبادی
برلین، بهار ۱۳۶۹

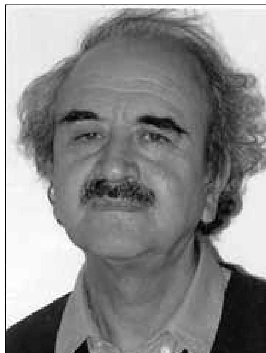
شاید کزین شب، این شبِ خیّام
هرگز به قرن‌ها
سر بر نیاوَرَد
خورشیدی از کلام.

اما،
ما،
بی‌آن‌که «شمع مجمع اصحاب» گردیم
یا خود «محیطِ دانش و آداب»
با شمعِ واژه‌هامان
یک نسَل را به نسلِ دگر پیوستیم
بی آن‌که قصّه‌ای بسراییم بهرِ خواب.

آیندگان!
بدانید
این‌جا،
مقصود از کلام،
تدبیرِ حملِ مشعله‌ای بود، در ظلام.
۱۳۵۴

درگذشت فروزانفر*

محمدرضا شفیعی‌کدکنی



روز چهارشنبه ۱۶ اردیبهشت‌ماه ۱۳۴۹ (۲۹ صفر ۱۳۹۰ هـ.ق) استاد بدیع‌الزمان فروزانفر بر اثر سکته در تهران درگذشت. آن‌ها که از دور با ادب و فرهنگ ایرانی در دورهٔ اسلامی سروکار دارند خواهند گفت یکی از محققان برجستهٔ روزگار ما درگذشت؛ اما در نظر آن‌ها که با تحقیقات ادبی در ایران سروکار بیشتری دارند به دشواری می‌توان واژه‌ای جست که میزان دریغ و دردمندی را از مرگ نابهنگام او نشان دهد. با این که گردش زمانه و حرکت تاریخ هیچ‌گاه تعطیل‌بردار نیست، با این که فرهنگ و دانش‌های بشری روزبه‌روز روی در افزونی و گسترش دارد، با اینکه امکانات پرورش استعدادها همواره در تزاید است، اما بی‌هیچ تردیدی می‌توان گفت با مرگ او بزرگترین ضربهٔ ممکن بر پیکر ادب و فرهنگ ایرانی در نیم‌قرن اخیر فرود آمد و به قرن‌ها دیگر کسی چون او از مادر نخواهد زاد.

دریغا و بسیار بار دریغا که او در بارورترین دورهٔ حیات خویش درگذشت، به هنگامی که سرگرم تهیهٔ شاهکار تحقیقات خود (شرح مثنوی مولانا) بود. با این که در آستانهٔ هفتاد سالگی بود از نشاط و شور بیش از اندازه‌ای برخوردار بود و همواره کوشش خویش را در راه به سامان رساندن این طرح گسترده به‌کار می‌برد، که حاصل شصت سال جستجو و آموختن بود. مثل این بود که هرچه خوانده و به خاطر سپرده، همه و همه برای این بوده است که به جهان تفکر و رمزهای زبان مولانا راه یابد.

---

۱) این مقاله نخست در مجلهٔ سخن، سال ۴۹، ش۲ انتشار یافته است اما در اینجا با ویرایش جدیدی از آن به دست استاد شفیعی‌کدکنی به طبع می‌رسد. (مجله بخارا)

در این راه چه مایه جستجوها می‌کرد؛ با این که عمری را ـ با چنان هوشیاری و ژرف‌بینی عجیب و اغتنام فرصت ـ در این راه گذرانده بود باز هر کجا نکته‌ای می‌یافت– که ممکن بود در گشودن رازهای بیان مولانا از آن سود جست ـ برگنجینهٔ بی‌کران خاطر خویش می‌افزود. در این اواخر یک روز که به منزلش رفته بودم به مناسبتی از دشواری کارهای خود سخن به میان آورد و هراس همیشگی خویش را از این که نتواند این بار گران را به منزل رساند ابراز کرد. می‌گفت لحظه‌به‌لحظه خود را در تنگنای بیشتری حس می‌کنم؛ زیرا در راه شناخت اندیشه‌ها و فراخای تأملات حضرت مولانا هرچه بیشتر جستجو شود، باز اندک خواهد بود. خوب به یاد دارم که به زبان علمای اصولی می‌گفت: «اشتغال یقینی دارم که همهٔ آثار برجستهٔ فرهنگ بشری را مولانا از نظر گذرانده» و من افزودم: «برائت یقینی چگونه می‌توان حاصل کرد؟» و او خاموش ماند.

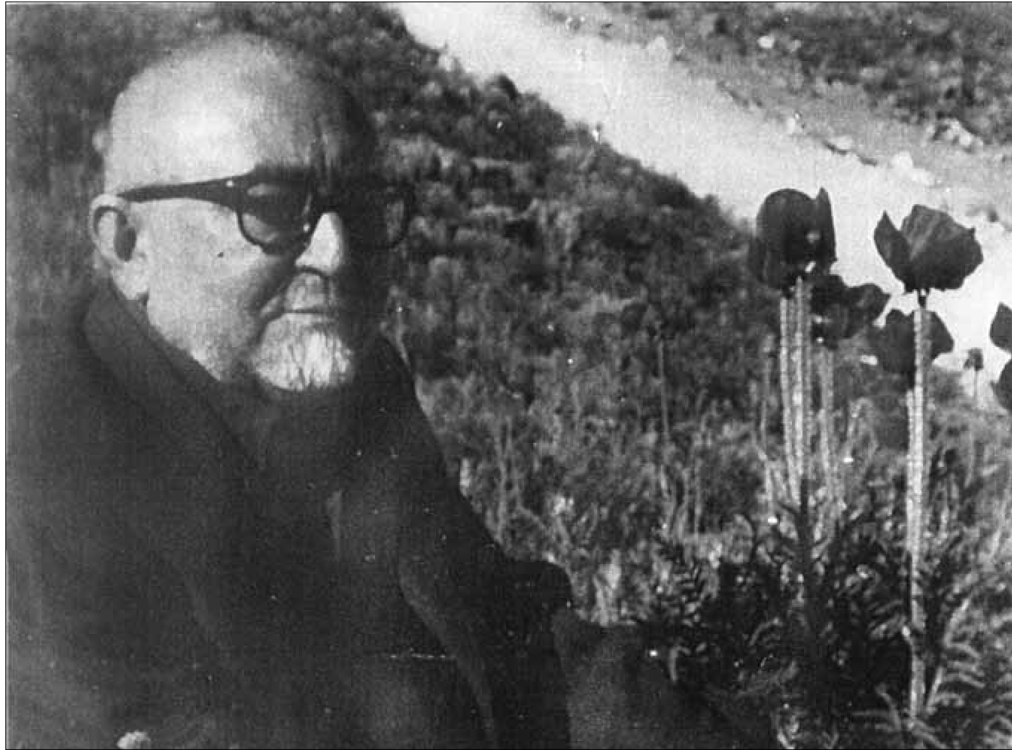
***

فروزانفر در معنی دقیق کلمه یکی از نوابغ روزگار بود. سرعت انتقال و هوش عجیب او که با حافظه‌ای شدید توأم شده بود شخصیتی به وجود آورده بود که تکرار آن در تاریخ دشوار است. اغلب مردمان خوش‌حافظه‌ای که ما دیده‌ایم، از حدود ضبط‌صوتی تجاوز نمی‌کنند و بیشتر هوشیاران و ذوق‌مندان ما از کمبود حافظه می‌نالند و او این همه استعداد دیریاب را در کنار هم به‌وفور داشت.

کسانی که نخستین‌بار با او دیدار می‌کردند و از گفتارهای او بهره‌ور می‌شدند چنین تصور می‌کردند که او به‌طور اتفاق این مطالب را از پیش آماده کرده و در این لحظه عرضه می‌کند؛ ولی برای آن‌ها که بیش و بیش‌تر و از نزدیک با او دیدار داشتند آشکار بود که این حضور ذهن و قدرت پیوند بخشیدن مسائل گوناگون و استنتاج دقیق و منطقی، حاصل نبوغ شگفت‌آور اوست.

در طول پنج سالی که شاگردِ او بودم و از نزدیک محضر او را درک کردم و در دانشگاه یا در منزلش از فیض دیدارش بهره‌مند می‌شدم کمتر دیدم که از کارهای خود و از موقعیت ادبی و علمی خویش سخن بگوید. هرگاه که در باب آثارش سخن می‌رفت، می‌گفت: «ما در حال زندگی می‌کنیم، با ما از گذشته مگوئید». یک‌بار که دربارهٔ ادامهٔ مجلدات دیگر سخن و سخنوران (که هم‌چنان باید به عنوان دقیق‌ترین و علمی‌ترین تاریخ انتقادی شعر فارسی تا قرن ششم به حساب آید و هنوز نظیری در ادب ما نیافته) از او خواستم که اگر یادداشت‌های آماده‌ای دارد آن‌کار را تکمیل کند و این خدمت بزرگ را به پایان رساند، در جوابم گفت: «ما کار دیروز خود را، امروز نمی‌پسندیم تا چه رسد به کاری که چهل‌سال پیش فراهم آمده است». این خصوصیت عجیب را گویا بیشتر از طریق همسایگی با مولانا ـ که انسان را لحظه‌به‌لحظه در تکامل و دگرگونی می‌بیند ـ کسب کرده بود. از سویی هم نشانهٔ تواضع او بود و ندیدم که مانند بعضی از اساتید هم‌روزگار خود، دعوی‌های عجیب و غریب داشته باشد. یک‌بار در کلاس درس به اشارت می‌گفت: «ما که برویم نیمی از ادب فارسی مجهول خواهد ماند!» و «ما که برویم دیگر به قرن‌ها کسی نخواهد آمد که مسائل را بدین‌گونه بازگو کند» و چه درست می‌گفت.

فروزانفر تربیت‌یافتهٔ محیط تعلیم و تربیت قدیم ایرانی و اسلامی بود و نمونهٔ برجسته‌ای



• پلور – بدیع‌الزمان فروزانفر، بهار ۱۳۴۳ (عکس از دکتر داریوش صبور)

از آن نظام ارجمند تحصیلی و علم‌طلبی. نظامی که برای نمرهٔ الف و ب یا برای گرفتن عنوان لیسانس و دکتری کسی درس نمی‌خواند. علم به خاطر علم در آن مطرح بود و بس، نه به خاطر کسب مقام استادی و دانشیاری و مدیر کلی و وزارت. در آن محیطِ صمیمیِ دانش‌طلبی، استعدادِ باروری همچون او به خوبی می‌توانست شکفته شود.

خیلی جوان و تازه‌سال بود که به همراه پدرش از بُشْرویَه به مشهد آمد و به حلقهٔ درس ادیب نیشابوری (متوفی خرداد ۱۳۰۴ هـ. ش)، شاعر و سخن‌ور برجستهٔ خراسان در آن روزگار، راه یافت. اندک‌سالی و هوش سرشار او سبب برانگیختن حِسّ حسادت و رشک بسیاری از طلاب آن روز که در حلقهٔ درسی ادیب بودند شد، چندان که ناگُزیر از مهاجرت به تهران شد.

سرعت انتقال خارق‌العاده‌ای که داشت سبب شده بود که در بیان او همیشه طنزی ملایم و عمیق وجود داشته باشد. نکته‌ها را چنان بجا می‌گفت و می‌پرورانید که می‌پنداشتی از پیش آماده کرده است. همین خصوصیتِ سرعتِ انتقال، نتیجهٔ دیگری نیز داشت و آن شمّ انتقادی او بود که بی‌آنکه از شیوه‌های نقد اروپایی آگاهی داشته باشد بسیاری از نکته‌های ارجمَند را در حوزهٔ نقد ادبی مطرح می‌کرد. گواه این سخن، کتاب سخن و سخنوران اوست که در آغاز جوانی نوشته است.

فروزانفر بیش از آنکه استاد دیده باشد خود مطالعه کرده بود، استعداد خاصی داشت برای گرفتن نکته‌ها، همین‌قدر کافی بود که درگفتار یا نوشتهٔ کسی اشارتی کوتاه به موضوعی شده باشد، او خود به کمک هوش و نیروی مطالعهٔ خویش این نکته را کتابی می‌کرد.

شعر را به اسلوب شاعران خراسان در قرن چهارم و پنجم می‌گفت اما شعر را چندان به جد نمی‌گرفت. خود نیک دریافته بود که استعداد او برای محقق شدن بیش از استعداد او برای شاعر شدن است؛ می‌گفت «ما می‌توانستیم شاعری باشیم اما به کار تحقیق روی آوردیم» از این روی، شعر، حاشیه و تفننی بود در زندگی او؛ اما نثرش، در حوزهٔ خاص خود، نثری شیرین و جذاب است. بی‌هیچ تردید اگر بخواهیم نمونه‌های مختلف نثر را از دورهٔ معاصر انتخاب کنیم نثر او در شیوهٔ خاص خودش ـ یعنی نثر باستان‌گرای غیر مصنوع، با آگاهی از امکانات نثر قدمائی – عالی‌ترین نمونهٔ نثر فارسی معاصر است، تجدید خاطره‌ای است با نثر بیهقی، از آن سوی قرن‌ها.

در کار تحقیقات ادبی، به سائقهٔ ذوق، بسیاری از اصول تحقیق به شیوهٔ اروپاییان را دریافته بود، پیش از آن که کارهای خاورشناسان ترجمه شود. بی‌آن که با زبان‌های فرنگی آشنایی داشته باشد، طرز تحقیق او کاملاً اروپایی بود. در همه‌چیز به دیدهٔ تردید می‌نگریست، اقوال متقدّمان را با محک عقل و حتی گاه نوعی آمارگیری می‌سنجید و درست و نادرست آن را باز می‌نمود.

کوششی داشت برای نو شدن و در این راه تا حدی افراط می‌کرد. این افراط اگر در همهٔ جوانب زندگی خوش نباشد در کار نوجویی و تازه‌طلبی نیک است به ویژه که در سن و سال او، همهٔ نیروها در جهت عکس این‌چنین حالتی حرکت می‌کند. یک‌بار که در حضورش از شاعری سخن گفتند، از معاصران، که به سعدی نزدیک شده و بدین‌گونه می‌خواستند از آن گوینده تجلیل کرده باشند با آن صدای اندک گرفته و آرام خود گفت: «گیرم شدی سعدی، وجود مکرری خواهی بود!»

آثار معاصران را می‌خواند چه با انکار و چه با پذیرش، اما هیچ‌گاه دربارهٔ معاصران سخن نمی‌گفت. در مولوی غرق بود چندان که دیگر گویندگان را فراموش می‌کرد و «مَنْ قَصَدَ البَحرَ اِستَقَلَّ السواقیا» با این که هیچ نکته‌ای در باب هیچ شاعری نبود مگر اینکه درباره‌اش تحقیق کرده بود، تا مجموعهٔ آثار شاعری را نمی‌خواند درباره‌اش داوری نمی‌کرد. وقتی کتابی را می‌خواند، در یک بار مطالعه، چندان با زوایای دید گوناگون، مطالب کتاب را می‌نگریست که پنداشتی تمام عمر را صرف خواندن و تحقیق در همان یک کتاب کرده است.

فروزانفر نه تنها محقق بی‌مانندی بود که در کار تدریس نیز بی‌همتا بود. بسیاری از استادان دانشمند را می‌شناسم که حلقهٔ درسشان ـ برخلاف نوشته‌ها و کتاب‌هاشان ـ هیچ سودمند نیست، گرمی و گیرایی ندارد اما حلقهٔ درس او، حتی بیش از نوشته‌هایش، شور و گرمی و تازگی داشت؛ به ویژه هنگامی که مثنوی مولانا را در دورهٔ دکتری ادبیات تدریس می‌کرد. در آنجا بود که این شعر معروف به درستی تجسم می‌یافت که:

لو جِئتَهُ لرأیتَ الناسَ فی رجلٍ   و الدهرَ فی ساعة و الأَرضَ فی دارِ

من پنج سال درس مثنوی او را حاضر شدم و یک نکتهٔ مکرر نشنیدم؛ در صورتی که در همان دوره یکی دیگر از استادان درسی به ما می‌داد ـ خدایش رحمت کند ـ در چهار ترم درس دانشگاهی، چیزی که به ما آموخت تکرار یک مثل یا قصهٔ فکاهی بود از زبان کودکی شیرازی.

فروزانفر دانشجویان را به کار وامی‌داشت و تا اطمینان نمی‌کرد که دانشجویی استعداد و

تمکن امتحان دارد از او امتحان نمی‌کرد. دانشجویان خود نیز می‌دانستند که در مورد امتحان درس او باید، شکیبا بود، فقط باید درس خواند و مطالعه کرد. هیچ جای اغراق نیست اگر بگویم دکتری ادبیات فارسی یعنی درس فروزانفر، او جبران همهٔ بی‌قیدی‌ها و سهل‌انگاری‌ها و نخوانده اظهارنظر کردن‌های اغلب استادان عزیز دانشکدهٔ ادبیات را می‌کرد. نمی‌دانم پس از او، دکتری ادبیات چه حالی خواهد داشت.

در کلاس درس، بی‌پرده‌تر سخن می‌گفت: بعضی پرده‌پوشی‌ها که در نوشته‌هایش دیده می‌شود، در گفتارش ـ در کلاس درس ـ نبود. از این روی شور و گرمی بسیاری در سخنش بود.

دانشجو را به کلاس خود معتاد می‌کرد، حتی آن‌ها که امتحان درس او را گذرانده بودند باز برای درک فیض بیشتر، کارهای خود را رها می‌کردند و به حلقهٔ درس او حاضر می‌شدند و بودند کسانی که بیش از پانزده سال در کلاس درس مثنوی او حضور به هم رسانیده بودند و با این که سال‌ها بود درسشان را به پایان برده بودند باز هم حتی یک جلسه، درس او را ترک نمی‌کردند.

درس مثنوی او دایرة‌المعارفی بود از فرهنگ ایرانی و اسلامی در همه شعبه‌های آن با تمام گسترشی که دارد. در آنجا بود که نیروی حافظه و قدرت تداعی او را به خوبی می‌توانستی احساس کنی. گاه به اندک مناسبتی قصیده‌ای طولانی از شعر جاهلی را ـ که یادگار شعرآموزی روزگار نوجوانی او بود ـ بی‌هیچ کم و کاستی از حفظ می‌خواند و در کنارش شعرهای گویندگان پارسی‌زبان را و اقوال مشایخ و روایات نبوی را با ذکر سند و محل روایت و به تحلیل آن‌ها می‌پرداخت. بر اثر اطمینانی که به حافظه داشت نسبت به بعضی از دانشمندان معاصر ـ که هرچه می‌دانند در فیش‌های کتابخانه‌شان محدود می‌شود و حتی برای ساده‌ترین نکته‌ها باید به فیش‌ها رجوع کنند ـ بی‌آنکه نامی از کسی ببرد به خرده‌گیری می‌پرداخت. دل پرخونی داشت از جماعتی از اصحاب فهرست که فقط نام کتاب‌ها و نام مؤلف آن‌ها را می‌دانند و گاه به شوخی می‌گفت: «علم، امروز یاد گرفتن مواضع کتب است.» به تحقیقات فقه‌اللغة بعضی معاصران که به اندک مناسبتی هر کلمه‌ای را مشتق از کلمهٔ دیگری می‌دانند و همهٔ زبان‌ها را به زبان فارسی برمی‌گردانند به دیدهٔ انتقاد می‌نگریست و این دسته از فضلا را «اصحاب ریشه» می‌خواند.

کار خود را با تاریخ ادبیات و شعر گویندگان فارسی تا قرن ششم آغاز کرد. این کشش که او بدین‌گونه آثار داشت، در آغاز، بی‌تأثیری از حوزهٔ پسند و سلیقهٔ استادش ادیب نیشابوری نبود. ادیب یکی از عناصری است که در روزگار خود بر ادب فارسی، به ویژه در خراسان، تأثیر مستقیم داشته و شاگردان او بودند که دو رشتهٔ اصلی شعرشناسی را در دانشگاه تهران به وجود آوردند: سبک‌شناسی را ملک‌الشعراء بهار و تاریخ انتقادی ادب فارسی را بدیع‌الزمان فروزانفر و این دو درین کار به طور مستقیم تحت‌تأثیر سلیقه و پسند ادیب بودند. بدیع‌الزمان پس از جستجوئی ـ که چندان هم طولانی نبود ـ به ادب صوفیانه روی آورد. یکی از خوش‌بختی‌های زبان فارسی و تحقیقات شعری ما، در این عصر، همین است که او یک‌باره ۱۸۰ درجه تغییر سلیقه داد: منتقدی چون او که عنصری را اوج شعر و شاعری می‌دانست به ناگاه به نقطهٔ مقابل آن روی آورد. اگر عنصری شاعر لفظ و سنجیدگی کلمات و دوری از حشوها و سودجوئی از صنایع بدیعی بود



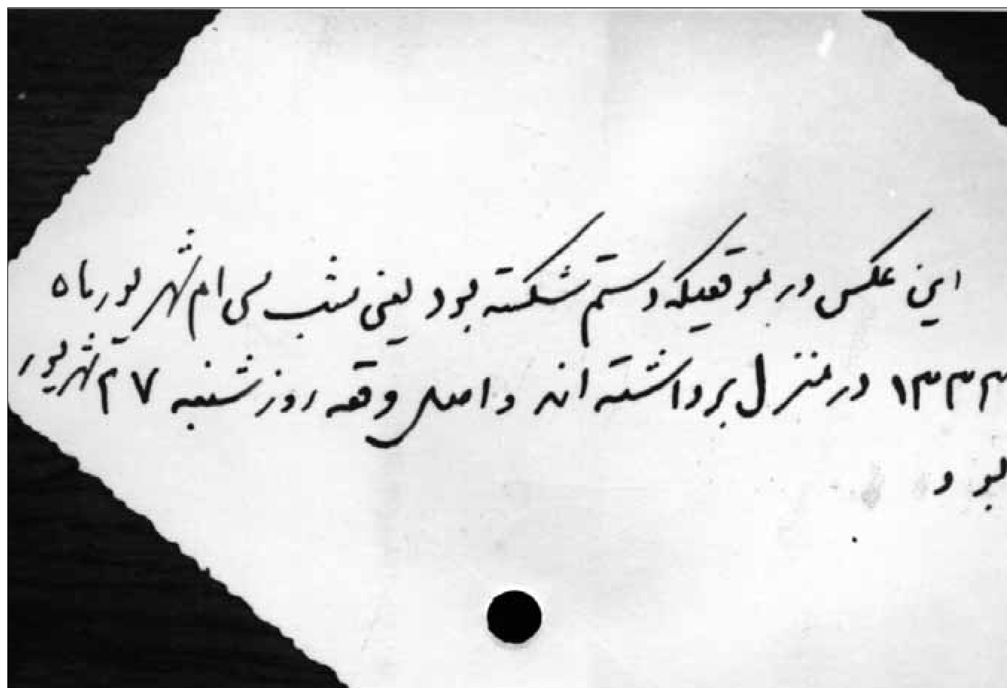
• بدیع‌الزمان فروزانفر پشت این عکس نوشته است: این عکس موقعی که دستم شکسته بود یعنی سی‌ام شهریور ماه ۱۳۳۳ در منزل برداشته‌اند و اصل واقعه روز شنبه ۲۷ شهریور بود.

مولوی روی در روی او ایستاده و مجموع ادبیاتی را که عنصری‌وار بود، به سخره می‌گرفت. به ناچار فروزانفر، آن سلیقهٔ نخستین خود را به یک‌سوی هشت و ملاک انتقادی خود را دگرگون کرد.

خوب به یاد دارم که در همین زمینهٔ فرم و محتوی یک‌بار به تمثیل می‌گفت: «اگر در ظرفی از بلور تراشیده، مقداری دوغ گاو عرب بریزی، و بنوشی چه خواهد بود؟ همان دوغ است و دوغ، اما اگر در سفالینه‌ای شکسته و بی‌دسته اندکی ام‌الخبائث (عین تعبیر اوست) بریزی خواهی دید که با تو چه می‌کند.»

گرایش فروزانفر از ادب درباری و قالبی به ادب وسیع و پرجنبش مولوی ـ که پیرامونِ آن مجموع آثار صوفیانهٔ ادب فارسی و عربی را فرامی‌گرفت ـ گرایشی فرخنده بود و حاصل این کار دستاوردی پربرکت: شرح حال مولوی، تصحیح غزلیات شمس، معارف بهاء ولد، معارف محقق ترمذی، مقامات اوحدالدین کرمانی، شرح و تحلیل آثار عطار، شرح مثنوی شریف و تصحیح ترجمهٔ رسالهٔ قشیریه.

کارهایی که بیرون از حوزهٔ ادبِ عرفانی انجام داده باز به جای خود از آثار جاودانهٔ تحقیقات ادبی عصر ماست: سخن و سخنوران، تاریخ ادبیات ایران، فرهنگ تازی به پارسی، و ترجمه‌ای که از حی بن یقظان ابن‌طفیل کرده، آیتی است در ترجمهٔ این‌گونه آثار فلسفی دنیای کهن. گذشته از این آثار چاپ‌شده، کارهای چاپ‌نشده، یا ناتمام او تا آنجا که اطلاع دارم عبارتند از: ترجمهٔ قرآن کریم، تصحیح مصباح الأرواح منسوب به اوحدالدین کرمانی، تصحیح مقالات شمس تبریزی،


این عکس در موقعیکه دستم شکسته بود یعنی شب سی ام شهریور ماه ۱۳۳۴ در منزل برداشته اند و اصل وقعه روز شنبه ۲۷ شهریور بود

• یادداشت فروزانفر پشت عکس صفحه مقابل.

رساله در باب محیی‌الدین بن عربی و تأثیر او در تصوف اسلامی (در تابستان گذشته روزی که در منزلش به دیدارش رفته بودم مشغول تهیهٔ آن بود و در باب آن توضیحاتی از خود او شنیدم، امیدوارم تألیف آن را به پایان رسانده باشد) رساله‌ای در باب تعلیم و تربیت در ایران دورهٔ اسلامی و وضع مدارس قدیم در تاریخ اسلامی. گذشته از این آثار مجموعه‌ای حواشی و یادداشت‌ها که بر کتب مختلف نگاشته و همتی باید که گروهی به استخراج آن بپردازند.

با اطمینانی که به حافظهٔ خود داشت کمتر به یادداشت‌برداری می‌پرداخت اما به علت سلیقهٔ خاص و شناخت عجیبی که از مجموعهٔ آثار ادبی فارسی و عربی داشت، هر نکته‌ای که یادداشت کرده باشد خود قابل بررسی و توجه است.

شمّ انتقادی فروزانفر، مهم‌ترین خصوصیت کارها و آثار او بود و بی‌گمان در تاریخ نقد ادبی در ایرانَ پایگاه او پایگاهی ارجمند است. اگر مجالی باشد بار دیگر در زمینهٔ «ارزش انتقادی کارهای او» سخنی خواهم آورد و اکنون به همین نکته‌ها بسنده می‌کنم. خدایش غریق رحمت بیکران خویش کناد.

تهران، خرداد ۱۳۴۹

شاعرِ شعرهای پرشکوه

محمدرضا شفیعی کدکنی

شهری که هر شاعری در مجموعهٔ آثار خویش می‌سازد، حاصل معماریِ اوست در برخوردِ خودش با تاریخ (گذشته و معاصر) و با جوانبِ گوناگونِ حیات. همان‌گونه که معماری‌های باشکوه داریم و معماری‌های زیبا، در جهانِ شعر نیز شعرهایِ زیبا داریم و شعرهای باشکوه. در این لحظه به‌هیچ روی قصدِ ورود به این بحثِ دیرینه‌سال دربارهٔ رابطهٔ زیبایی و شکوه را ندارم. هرگونه تصوری که شما از این دو مفهوم دارید می‌تواند مورد قبولِ من باشد. می‌دانیم که بسیاری از نظریه‌پردازان «جمال» و فلاسفهٔ حوزهٔ استه‌تیک بر این عقیده‌اند که زیبایی همان شکوه است و شکوه همان زیبایی. می‌تواند چنین باشد و می‌تواند نباشد. این بستگی به این دارد که واژهٔ عاطفیِ «زیبایی» و واژهٔ عاطفیِ «شکوه» در ذهنِ شما چه نسبتی با یکدیگر داشته باشند، همسایهٔ دیوار به دیوار هم باشند یا در کمال وحدت و یگانگی با هم یا دور از یکدیگر. قدر مسلم این است که در بعضی از آثار معماری جهان، ما با مفهوم زیبایی بیشتر روبروییم و در بعضی دیگر با مفهوم شکوه. آیا عظمت را می‌توان با معیارِ بزرگی و حجمِ بسیار معنی کرد؟ تصور نمی‌کنم که هر بنای پُرحجم و کلانی مصداقِ عظمت باشد.

بازگردیم به شعر.

قدر مسلم این است که شاهنامهٔ فردوسی و هر کدام از داستان‌های مستقلِ آن، از قبیلِ رستم و سهراب یا سیاوش یا رستم و اسفندیار، معماری باشکوهِ جهانِ شعر است و غزلهای حافظ اوجِ زیبایی در معماری شعر. ما به‌راحتی می‌گوییم رستم و اسفندیار باشکوه است و



• عسگر آهنین، مهدی اخوان ثالث، محمدرضا شفیعی‌کدکنی در برلن

به راحتی می‌گوییم فلان غزل حافظ زیباست. آیا به‌راحتی می‌توانیم جای این دو صفت را در موردِ اثرِ فردوسی و اثرِ حافظ بدَل کنیم و هیچ‌کس بدان اعتراض نکند یا در دلِ خودمان رضایت کامل از این تغییر داشته باشیم؟ تصور نمی‌کنم که چنین باشد. شکوه با کار فردوسی تناسبِ بیشتری دارد تا با غزل حافظ و زیبایی با غزلِ حافظ بیشتر مناسب است تا اثرِ فردوسی. پس می‌پذیریم که تلّقیِ ما از «شکوه» با تلقّی ما از «زیبایی» قدری تفاوت دارد.

در قصایدِ ناصرخسرو، حقاً، ما بیشتر با مفهوم شکوه سر و کار داریم تا زیبایی. نمی‌خواهم بگویم در قصاید ناصرخسرو زیبایی وجود ندارد اما اطلاقِ کلمهٔ شکوه بر قصایدی از نوعِ:

بگذر ای بادِ دل‌افروزِ خراسانی
بر یکی مانده به یمگان‌دره زندانی

یا:

خواهم که حال و کار دگرسان کنم
هرچ آن به است قصد سوی آن کنم

بسیار مناسب‌تر است تا اطلاقِ کلمهٔ زیبایی.

ممکن است تصور شود که حجم این قصاید ما را به طرفِ مفهومِ «شکوه» می‌برَد تا زیبایی؛ ولی چنین نیست. می‌توان در حجم‌های مشابه و بسیار اندک به دو مفهوم شکوه و زیبایی اندیشید. اگر بگوییم در دو بیتیِ:

نسیمی کز بُنِ آن کاکُل آیو

مرا خوش‌تر ز بوی سنبل آیو
چو شو گیرم خیالش را در آغوش
سحر از بسترم بوی گُل آیو

و این رباعیِ خیام:
جامی‌ست که عقل آفرین می‌زندش
صد بوسه ز مهر بر جبین می‌زندش
وین کوزه‌گرِ دهر چنین جام لطیف
می‌سازد و باز بر زمین می‌زَندش

اوّلی زیباست ولی باشکوه نیست و دومی بیشتر باشکوه است تا زیبا؛ تصور نمی‌کنم کسی بر مخالفت، پایداری کند. در رباعیِ خیام زیبایی حضور دارد ولی بیشتر مسحورِ شکوهِ آن هستیم تا زیبایی‌اش و در دوبیتیِ باباطاهر فقط زیبایی است که ما را مجذوبِ خود می‌کند.

تمام این مسائل و مباحث را بدین‌جهت مطرح کردم تا نتیجهٔ اصلی را بگیرم و آن این است که گویا «شکوه» بیشتر آنجا جلوه می‌کند که با مسائل ازلی و ابدی و دنیای بیرون از اختیار انسان مرتبط می‌شود ولی زیبایی چندان هم بدین مسائل، ضرورتاً، وابسته نیست.

در شعرِ معاصر ایران، اخوان صاحبِ شعرهای باشکوه است و فروغ، خداوندِ شعرهای زیباست. سپهری شاعرِ شعرهای زیباست. «کتیبه» یک شعرِ باشکوه است ولی «تولدی دیگر» یک شعرِ زیباست، «آنگاه پس از تندر» یک شعرِ باشکوه است ولی «صدای پای آب»، فقط یک شعرِ زیباست، «آخر شاهنامه» یک شعر باشکوه است ولی «پریا»ی شاملو فقط زیباست. از همین چند نمونه می‌توان نتیجه گرفت که «شکوه» با نگاهِ تراژیک گره‌خوردگی دارد. در شاهکارهای اخوان همیشه آن نگاهِ تراژیک عنصرِ چشم‌گیر و وجهِ غالب است. هنوز هم تعریف جامع و مانعی پیرامونِ نگاهِ تراژیک، ظاهراً، وجود ندارد امّا هرکدام از تعاریفِ شناخته‌شدهٔ نگاهِ تراژیک را که در نظر داشته باشید با این سخن که دربارهٔ شکوهمندی شعر اخوان گفتیم انطباق کامل خواهد داشت.

فریدون تولّلی

محمدرضا شفیعی کدکنی

ناشناس از همه بگذشتی و در مُلکِ وجود
کس زبانِ تو ندانست و روانت نشناخت
سنگِ ره بودی و جز نفرتِ خلقت نگرفت
چنگِ غم بودی و جز پنجهٔ مرگت ننواخت

در بی‌اعتباری داوری‌های ما دربارهٔ معاصرانمان همین بس که مطبوعات، مرگ چهرهٔ درخشانی همچون فریدون تولّلی را به جرم ناسپاسی‌اش نسبت به نیما یوشیج و به خاطر بی‌اعتقادی‌اش نسبت به استمرار تاریخی شعر نو، با چنان توطئهٔ سکوتی پذیرا شدند که گویی فریدون خود از مادر نزاده است. درست است که تولّلی خود نیز با نشر مجموعه شعرهایی از نوع پویه و شگرف و بازگشت عملاً خط ترقینی کشید بر چهرهٔ آن جوان پیشاهنگِ طراز اول سال‌های بعد از شهریور ۱۳۲۰ که با نشر دو کتاب رها و التفاصیل در بالاترین پایگاه ادبی نسلِ خویش قرار داشت؛ امّا شاید در هیچ جای دیگر دنیا با چهره‌ای همچون تولّلی چنین رفتاری نکنند که ما کردیم.

بعد از درگذشت تولّلی، تا آنجا که به یاد دارم، هیچ کس به ادای دین نسبت به او قیام نکرد و همه خواستند با سکوت خویش انتقام نیما را از او بگیرند، چرا که او در حق آن بزرگ، پس از سالیانی ارادت و شاگردی، ناسپاسی کرده بود و از سوی دیگر در نیمهٔ دوم عمرش با نزدیک شدن به اسدالله علم و با سرودن غزل‌های «جدول ضربی» قاآنی‌وار، کوشش‌های نوآورانه و حرکت‌های پیشروانهٔ سال‌های جوانی خویش را، عملاً زیر سؤال برده بود.

امّا از سوی دیگر هم می‌توان به قضایا نگاه کرد. فرض کنیم سرایندهٔ مجموعهٔ رها و مؤلف التفاصیل در همان کودتای ۱۳۳۲ کشته شده یا به مرگ طبیعی درگذشته است؛ در این صورت تولّلی آن جوان پرشور سی‌واندسالهٔ ناآرام است که مورّخان ادبیات قرن حاضر

به هیچ روی نمی‌توانند پایگاه او را به عنوان یک پیشاهنگ «شعرِ نو» انکار کنند و تأثیر شگفت‌آور التفاصیل او را در محافل اجتماعی و سیاسی و ادبیِ آن سال‌ها از یاد ببرند.

فریدون در این مرحله از عمر خویش، سرآمد همهٔ افراد نسل خود بوده است و بر مجموعهٔ شاعران نسل بعد از خود، بی‌هیچ استثنایی، تأثیرگذار. حتی شاملو که می‌گوید:

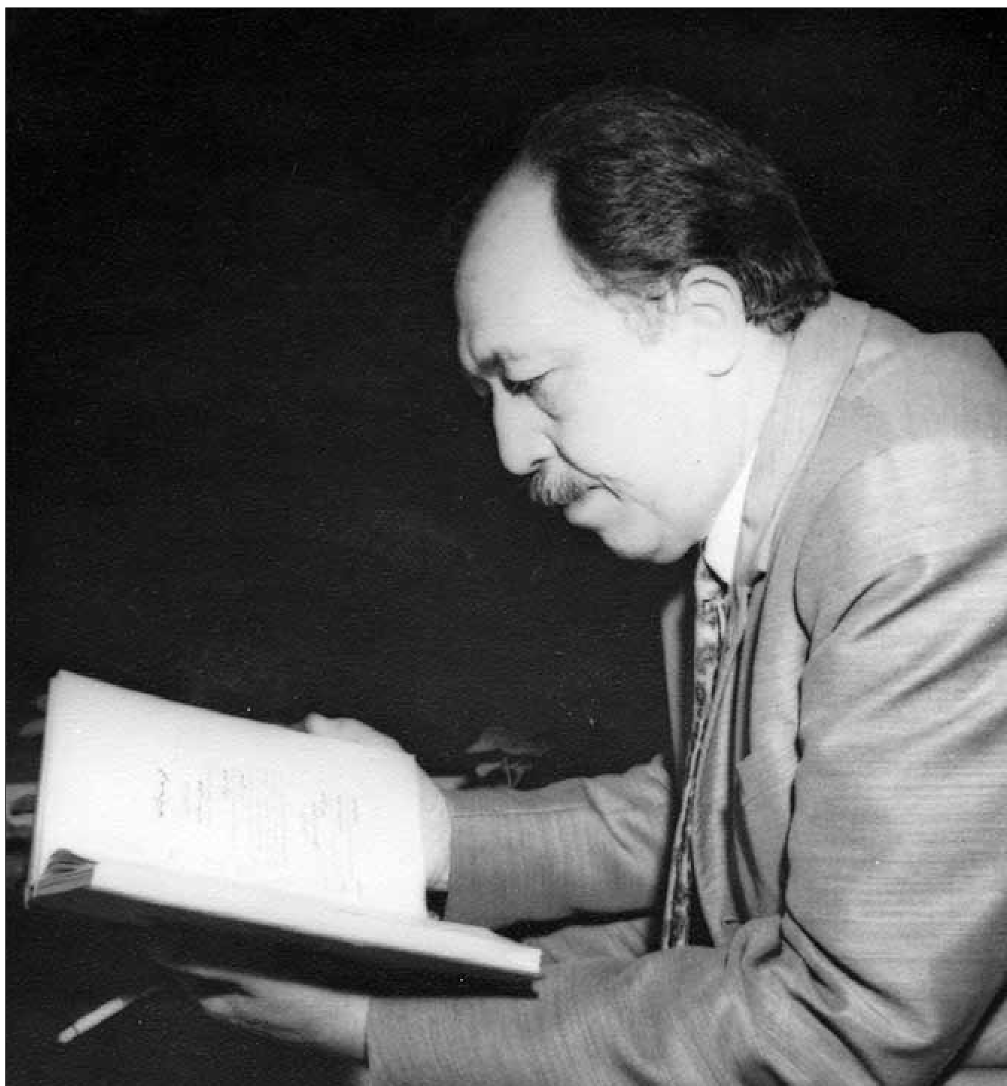
نه فریدونم نه ولادمیرم که نقطه‌ای نهاد...

در این «انکارِ» خویش، «حضورِ قاطع و بی‌تخفیفِ» تولّلی آن سال‌ها را، غیرمستقیم، «اقرار» می‌کند. این تأثیر، بر نخستین تجربه‌های فروغ، سپهری، اخوان، نادرپور، مشیری، سایه، کسرایی و دیگر استعدادهای جوان آن سال‌ها قابل بررسی و اثبات است. می‌توان گفت که به جز خانلری و گلچین گیلانی و نیما، همهٔ استعدادهای برجسته‌ای که در سال‌های بعد از شهریور ۱۳۲۰ به جریان تحول شعر فارسی دل سپرده‌اند، بیش و کم، مستقیم و غیرمستقیم، تحت تأثیر تولّلی بوده‌اند.

چهرهٔ دیگر تولّلی در این سال‌ها، چهرهٔ طنزپرداز نویسندهٔ قطعاتِ کوبندهٔ التفاصیل است. در تاریخ هزار و صد سالهٔ طنزِ پارسی، دوران مشروطیت و سال‌های پس از سقوط رضاشاه، دوره‌ای زرّین و درخشان است و تولّلی در این میان پایگاهی بسیار بلند و والا دارد. اگر روزی موانع سیاسی موجود رفع شود و تاریخ طنز در سدهٔ اخیر به درستی بررسی شود و چهره‌های برجسته و سرآمد آن معرفی شوند، صاحبِ التفاصیل از جملهٔ صدرنشینان این محفل است. (در کنار ایرج و دهخدا و بهروز و افراشته و هدایت) برای نسل امروز که عملاً محروم از ادبیات نوع التفاصیل است، پرداختن به ارزیابی جوانب کار تولّلی شاید کار آسانی نباشد؛ این‌قدر می‌توان گفت که از همان نخستین شماره‌هایی که تولّلی در روزنامهٔ سروش (شیراز ۱۳۲۴) به نوشتن قطعات التفاصیل پرداخت، ذهن و ضمیر همهٔ نخبگان عصر را متوجّه خویش کرد و همه را به تحسین خود واداشت؛ از جمله استاد ملک‌الشعراء بهار که در این سال‌ها صدرنشین بلامنازع شعر و فرهنگ ایران بود، ضمن نامه‌ای طنز فریدون و ظرافت ذوق او را ستود و شنیدم که سیاستمدار کهنه‌کار و ادیبی مانند قوام‌السلطنه نیز به گونه‌ای دیگر از طنز لطیف و ذوق خلاق تولّلی، با ستایش و تکریم یاد کرده است؛ اگرچه قوام‌السلطنه خود یکی از شخصیت‌هایی بود که تولّلی نیش گزندهٔ طنز خویش را، در التفاصیل، متوجّه آنان کرده بود و تا آنجا که در یاد دارم قطعهٔ «ذیمقراطیس» را اصولاً در هجو حزب دمکرات قوام‌السلطنه نوشته بود و هجومی بر او برده بود که تأثیر آن هنوز، در حافظهٔ بسیاری از جوانان آن سال‌ها باقی است. بعد از قریب چهل و پنج سال[1] که از عمر آشنایی من با التفاصیل می‌گذرد و بسیار خوانده‌ها و دانسته‌ها را فراموش کرده‌ام، هنوز بخش‌هایی از التفاصیل تولّلی در حافظه‌ام باقی است و گاه در کلاس‌های درس و یا در جمع دوستان آنها را نقل می‌کنم و همه از آن مایه ظرافت و ذوق و هنر تولّلی در شگفت می‌شوند.

مجموعهٔ رها، در روزگار انتشارش بی‌هیچ شبهه، برجسته‌ترین دیوان شعر متجدد فارسی

۱) این یادداشت اندکی پس از درگذشت تولّلی نوشته شده است.



• فریدون توللی (عکس از آرشیو محمد خلیلی بیضایی)

است که چندین قطعه از لطیف‌ترین شعرهای غنایی آن سال‌ها را در خود به ودیعت دارد و با همهٔ تحولاتی که شعر متجدد فارسی در این پنجاه سال به خود دیده و چندین سبک و سلیقهٔ متفاوت رنگ و بوی شعر نو فارسی را دگرگون کرده است، هنوز هم شعرهایی از نوع «مریم» با تاریخ ۱۳۲۴ و «کارون» با تاریخ ۱۳۲۷ در شمار زیباترین شعرهای غنایی عصر ماست و هر سفینهٔ شعر عصر ما، که آراسته به این‌گونه شعرهای توللی نباشد، مجموعه‌ای است ابتر و بی‌اعتبار.

توللی در نافه نیز با قدری محافظه‌کاری ولی با پختگی و انسجام بیشتر به سرودن چندین قطعهٔ غنایی دلپذیر دیگر پرداخت که عملاً ذیلی و تکمله‌ای است بر مجموعهٔ رها امّا هرقدر در مقدّمهٔ رها دم از تجدّد و میدان‌های نوآوری زده بود، در مقدّمهٔ نافه به کوبیدن نیما یوشیج و انکار حقّ او در تحول شعر فارسی پرداخت و خویشتن را شهسوار میدان تجدّد در شعر فارسی قلمداد کرد و این کار به هیچ روی برازندهٔ او نبود؛ او که نام نخستین فرزند خویش

را ـ که دختری بود ـ در ۱۳۲۴ «نیما» نهاده بود و بدین گونه شیفتگی بیش از حدّ خود را به آن پیشاهنگِ تجدّد ادبی ایران نشان داده بود.

ای کاش تولّلی در همین حدّ از آراء شعری و نمونه‌های آفرینش باقی می‌ماند، امّا چندی پس از انتشار نافه ـ که خود محتوی چندین قطعهٔ دلپذیر از نوع «ملعون» بود ـ دیوان دیگری به نام پویه نشر داد که یکباره مایهٔ حیرت همهٔ دوستداران او شد. مجموعه‌ای از غزل‌های توخالی سراسر لفّاظی «حَشَری» که هر آدم متوسط الاستعدادی هفته‌ای یک دیوان از آن‌گونه می‌تواند قالب زند و چاپ کند. در دنبالهٔ پویه یکی دو دیوان دیگر در همان حدودها، یا کمی بهتر، از تولّلی نشر یافت به نام شگرف و بازگشت که چیزی بر حیثیت ادبی او نیفزود بلکه به مصداق سخن عنصری:

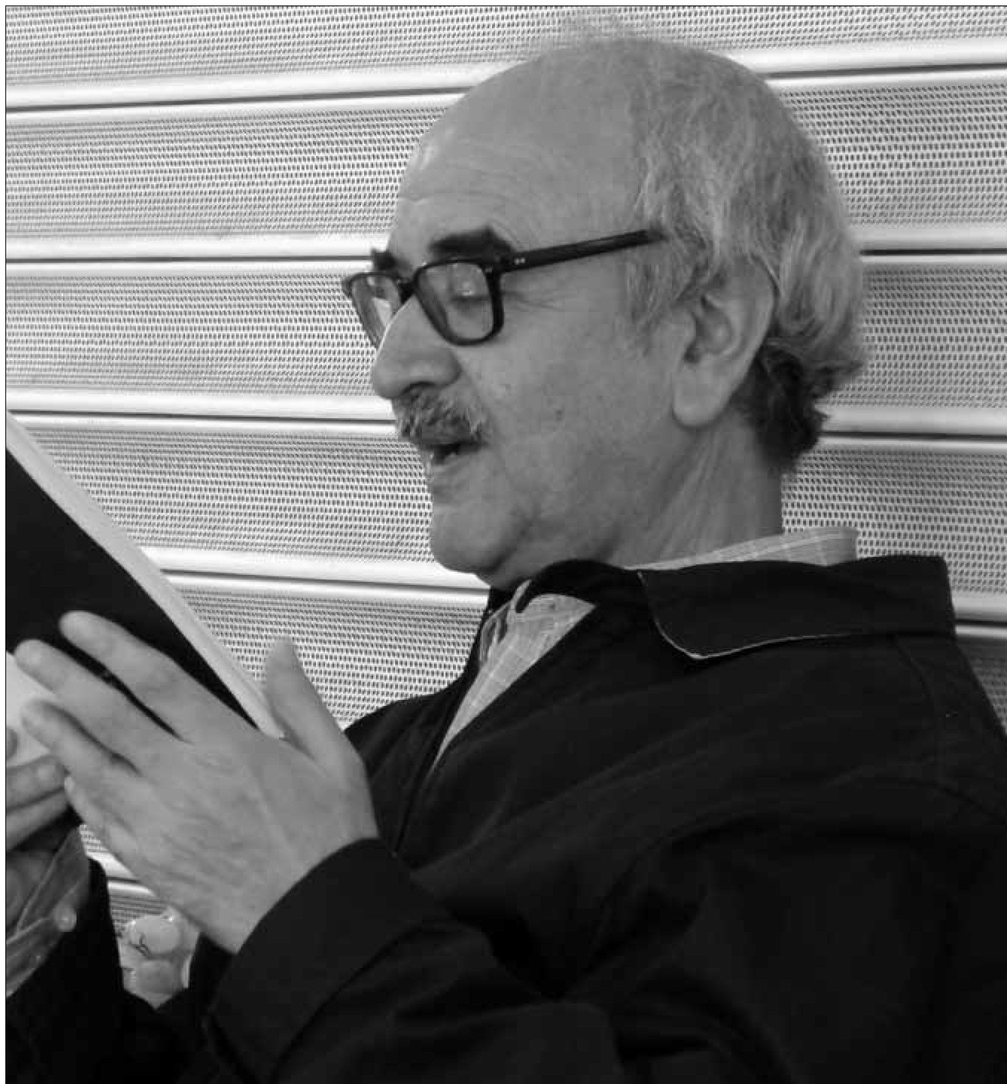
از تمامی دان که پنج انگشت باشد مرد را ‌ ‌ ‌ باز چون شش گردد آن افزونی‌اش نقصان بود

از پایگاه والای او کاست و این کاستن روز به روز روی در افزونی داشت.

در مجموعه‌های پس از نافه، تولّلی، می‌نشست و هر شبی چندین شعر ـ قصیده یا غزل غالباً ـ «می‌ساخت» و یا بهتر بگویم «قالب می‌زد» مثل خشت.

اصولاً تولّلی دربارهٔ زبان شعر عقیده‌ای خاص داشت؛ سخت شیفتهٔ «مفردات» و «ترکیبات» زیبا بود و حتی در مقدّمهٔ رها تصریح می‌کند که شاعر باید برود و کلمات زیبا و ترکیبات دلکشی را که در شعر قدما یا در فرهنگ‌ها هست استخراج کند و آنها را در شعر خویش به کار ببرد. کلمه برای او، مجرّدِ از بافتِ نحوی و بلاغیِ آن، ارزش داشت. به همین دلیل اگر نام دیوان‌های شعر او را که عبارت است از رها، نافه، پویه، شگرف و بازگشت در نظر بگیریم عملاً به مبانی جمال‌شناسی او در حوزهٔ زبان شعر، دست یافته‌ایم، به ویژه وقتی نام دیوان‌های او را ـ که عبارت است از کلماتی مفرد و مجرد از هر نوع ارتباط نحوی با دیگر واژه‌ها ـ مقایسه کنیم با نام دیوان‌های احمد شاملو یعنی با هوای تازه، باغ آینه، آیدا در آینه، آیدا و خنجر و خاطره، ققنوس در باران، مرثیه‌های خاک و... که تمامی آنها را مجموعه‌ای از کلمات در بافت‌های خاص و با بلاغتی ویژه به وجود آورده‌اند. اگر بخواهیم در این مورد از مفاهیم دقیق و سنجیدهٔ قدمای خودمان بهره بجوییم باید بگوییم از مقایسهٔ نام این کتاب‌ها می‌توان استنباط کرد که تولّلی بیشتر اهل «فصاحت» است تا اهل «بلاغت».

گاه اندیشیده‌ام که آنچه در اروپا رمانتیسم خوانده شده است، نه به اعتبار مبانی اجتماعی و فلسفی‌اش و نه به اعتبار نظریه‌های ادبی‌اش و نه حتی به اعتبار نمونه‌های هنری‌اش، در تاریخ فرهنگ ما تحقق نیافته است، امّا گاهی به ناچار مجبور شده‌ام که بپذیرم آنچه در بعضی از گرایش‌های میرزادهٔ عشقی در «سه تابلو مریم» و در «افسانهٔ» نیما یوشیج و بعضی از کارهای شهریار ـ منظومه‌های او و نه غزل‌هایش ـ به ظهور رسیده رمانتیسم ادب فارسی است. در چنین چشم‌اندازی باید بپذیریم که تولّلی یکی از چهره‌های برجستهٔ حرکت رمانتیسم در شعر فارسی است. عمر رمانتیسم ادب فارسی بسیار کوتاه بوده است و دستاورد رهروان آن نیز در مقیاس با دیگر «ادبیّات»های جهان بسیار اندک. شاید «حوالت تاریخی»



• دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی، تابستان ۱۳۹۰ (عکس از علی دهباشی).

جامعهٔ ما این بوده است، اگرچه من از این تعبیر «حوالت تاریخی» به یاد حرف‌های مضحک و فحش‌های چارواداری ـــ که حوالهٔ خواهر و مادر افراد می‌کنند ـــ می‌افتم. بگذریم.

حال و هوای رها در سال‌های بعد از شهریور ۱۳۲۰، نخستین تجربه‌های موفّق شعر نو، در حدّ گنجایش ذوق هنری عصر بود. امروز بعضی از ما می‌توانیم از بعضی شعرهای آن سال‌های نیما لذّتی فراخور درک هنری عصرمان ببریم و در آنها ظرافت‌ها و نکته‌هایی را درک کنیم که شاید در آن سال‌ها حتی «خانلری» و «هدایت» و «طبری» و خانم «فاطمه سیاح» هم از آن محروم بودند؛ با این که بالاترین پایگاه‌های روشنفکری و فرهنگی عصر از آنِ امثال ایشان بود.

برای آن که بهتر بتوانیم پایگاه تولّلی را در عرصهٔ ادبیات آن سال‌ها در نظر آوریم، بد نیست نگاهی داشته باشیم به نخستین کنگرهٔ نویسندگان ایران که با اندکی اغماض نمایشگاه سراسری خلاقیت عصر است و در آن «عباس فرات» در کنار «نیما یوشیج» و «حجازی» در

کنار «هدایت» حضور دارند. در این نمایشگاه ذوق زمانه، شاعرانی با استعدادهای گوناگون و مدارج پست و بلند شاعری، عادلانه حضور یافته‌اند و اگر نگوییم بهترین شعر خود را عرضه داشته‌اند، باید بگوییم برجسته‌ترین نمونهٔ کار خود را ارائه کرده‌اند. به شاعران سنّت‌گرای حاضر در این محفل که در صدر ایشان استاد ملک‌الشعراء بهار است، کاری نداریم، ولی از نیما یوشیج که بگذریم، دیگر نمونه‌های شعر نو که در آنجا عرضه شده است، در قیاس با کارهای تولّلی اگر مضحک نباشد بسیار کم‌ارج و اعتبار است و از هیچ کدام آنها امروز نمی‌توان لذّت شعری برد، ولی قطعهٔ «مریم» که تولّلی در آنجا عرضه داشته است، هنوز هم لطافت و زیبایی خاص خود را داراست. البته شعر «شیپور انقلاب» او که در همانجا عرضه شده است، امروز دیگر برای ما اگر مضحک نباشد، دست‌کم لذّت شعری و هنری به همراه ندارد. همین دو شعری که از تولّلی در آنجا نقل شده است، دو ساحت «طبیعی» و «صناعی» وجود او را نشان می‌دهد: تولّلیِ غنا و غزل و تولّلیِ سیاست و حزب. درخشندگی «مریم» در برابر «شیپور انقلاب» نشان می‌دهد که تولّلی، شاعرِ آن ساحَت از فرهنگ نیست و اگر اصالتی دارد در شعرهای شخصی و غنایی اوست، برخلاف نیما که شعر دردمندانه و انسانی او، در همان مجموعه هم، خود را نشان می‌دهد.

نباید از همهٔ شاعران توقع داشت که همه نوع شعر بگویند و در همهٔ انواع شعر شاهکار عرضه کنند. آنچه از میراث شعری تولّلی خواهد ماند، شعرهای لطیف غنایی اوست از قبیل «کارون» در مجموعهٔ رها و «ملعون» در مجموعهٔ نافه و همین‌ها بس است برای آن که او را در میان انبوه شاعران پنجاه سال اخیر ایران در ردهٔ صدرنشینان قرار دهد.

از تولّلی تا آنجا که به یاد دارم دو گروه آثار به جای مانده است: مجموعه‌های شعری رها (۱۳۲۹)، نافه (۱۳۴۰)، پویه (۱۳۴۵)، شگرف (۱۳۵۳) و بازگشت (۱۳۶۹) و دو کتاب طنز التفاصیل (۱۳۲۴) و کاروان (۱۳۳۱) و مجموعه‌ای هم مقاله دربارهٔ کاوش‌های باستان‌شناسی او که در جای خود ارج و اعتبار بسیار دارد.

باید اعتراف کنم که مصداق واقعی شعر نو را در سال‌های نوجوانی، من، در کارهای تولّلی یافتم. شاید اگر قطعهٔ «مریم» و «کارون» او نبود، سال‌ها زمان لازم بود تا من به حقیقت چیزی به نام «شعر نو» پی ببرم و از تنگناهای سلیقهٔ حاکم بر محیط ادبی آن روز شهرمان، مشهد، به درآیم. به پاس این حق بزرگی که او، از این بابت بر گردن من و امثال من دارد، این یادداشت را نوشتم و به جبران رنجش خاطری که شنیدم او از من داشته است و قصهٔ آن را باید به اختصار یاد کنم.

در سال‌های حدود ۱۳۴۱ که من تازه به نشر شعرهایم در مجلهٔ سخن پرداخته بودم و چند مقاله نیز دربارهٔ بعضی از شاعران معاصر نوشته بودم، بی‌آنکه کتابی برای او بفرستم یا دیداری داشته باشیم، او با بزرگواری و محبّتی بسیار، مجموعهٔ «پویهٔ» خویش را ـ که نسخهٔ آن را هنوز دارم ـ با اظهار لطفی بیکران به نام من امضا کرد و به آدرس مجلهٔ سخن یا راهنمای کتاب ـ که من با این دو مجله همکاری داشتم ـ فرستاد. ادب اقتضا می‌کرد که من

حداقل یک تشکر خشک و خالی از او بکنم، ولی نمی‌دانم چرا خود را از این توفیق محروم کردم و از اعلام وصول آن محبت و لطف هم دریغ کردم. بعدها که به جستجوی روانشناسی این کار در خود پرداختم، متوجّه شدم که علّت این سکوت به احتمال قوی این بود که من پیش خود اندیشیده بودم اگر این اعلام وصول را با ستایش و تکریم از آن کتاب بنویسم، خلاف عقیده و سلیقهٔ من است و اگر بخواهم با نقد و داوری منفی ـ که جز داوری منفی نمی‌توانستم نسبت به آن مجموعه داشته باشم ـ این نامه را بنویسم دور از ادب است. این بود که قضیه را با سکوت برگزار کردم ولی در گفتگویی که در همان سال‌ها، با اخوان ثالث و اسماعیل خویی و طاهباز دربارهٔ شعر اخوان ـ در مجلهٔ آرش به سردبیری و اهتمام ارجمند سیروس طاهباز ـ داشتیم من از شعر تولّلی و نقاط ضعف آن جانب کار او سخن گفتم. بعدها از یکی از دوستان شیرازی که با تولّلی حشری داشت، شنیدم که این سخن من باعث رنجش شدید فریدون شده است و تولّلی به آن دوست گفته بود: «من چه‌قدر امیدها به شعر و سخن این جوان داشتم و حالا می‌بینم که او هم...»

بگذریم. این یادداشت را برای ادای دین به او نوشتم و عذر تقصیری به پیشگاه روان آن هنرمند و شاعر بزرگ عصر ما.

او ایرج افشار است و بس، رها از هر عنوان و لقبی

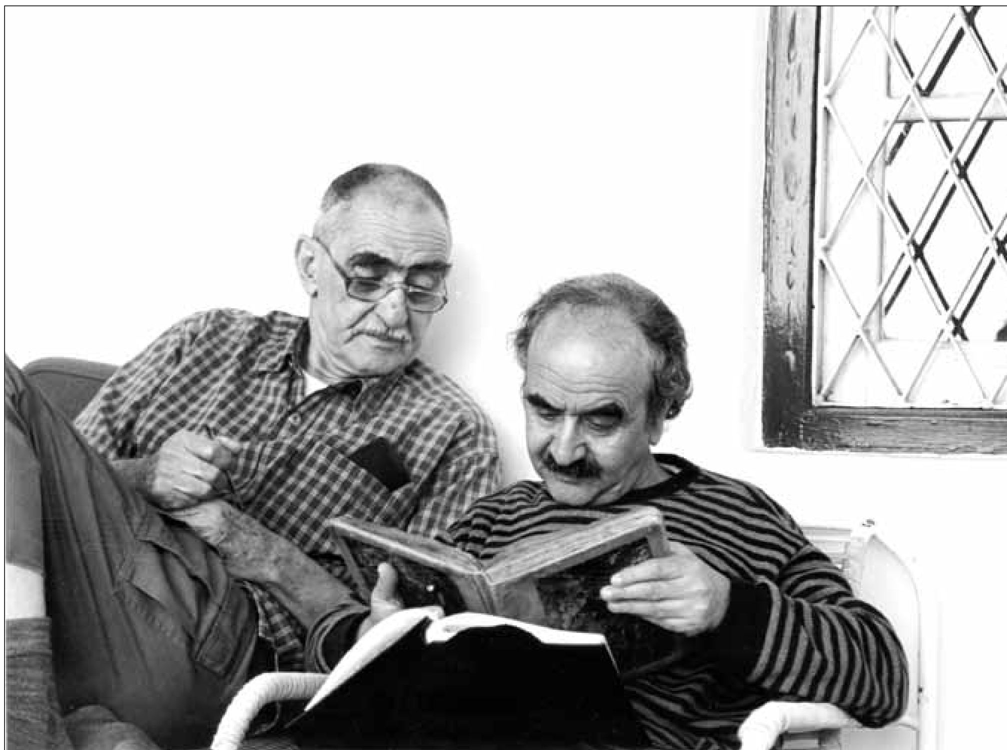
محمدرضا شفیعی‌کدکنی

بزرگداشتی که جامعهٔ دانشگاهی و فرهنگی و میهن‌دوستِ ایران از ایرج افشار، در آن روز، کرد ـ و در نوعِ خود بی‌نظیر بود ـ براستی به‌یادسپردنی است یا بهتر است بگویم: از یادرفتنی نیست. از دورترین ولایاتِ ایران، حتی از روستاها، کسانی ـ و می‌دانم که بعضی به دشواری ـ خود را به تهران رسانده بودند تا به ایرج افشار ادای احترام کنند، ادای احترام به فرهنگ ایران‌زمین؛ به نشانهٔ دلبستگی ژرف به این حوزهٔ جغرافیایی و تاریخی پهناور؛ حوزه‌ای که از مرزها، و حتی داخل خاکِ چین، تا آن سوی دجله و فرات را فرامی‌گیرد و از قلبِ آسیای صغیر تا قلمروهایی از شبهِ قارّهٔ هند را در زیرِ چترِ معنویّتِ خود دارد.

نزدیک به هفتاد سال، از عمرِ هشتاد و پنج سالهٔ ایرج افشار، در تمام لحظه‌ها و دقایقش مصروفِ اندیشیدن و خدمتگزاری به این قلمرو گستردهٔ فرهنگی شده بود و تا آخرین لحظه‌های حیاتش، همواره «نگرانِ» سرنوشتِ این جهانِ معنوی و فرهنگی بود.

در آخرین روزهای بیماری مُهلکی که گرفتارش بود، به دیدارش رفته بودم، برای این که حرفی زده باشم گفتم: «چاپِ تازه‌ای در لندن از الفهرست ندیم شده است، بر اساس نسخه‌های مهمّی که فلوگل و بایرداج و تجدّد و دیگران ظاهراً آنها را ندیده بوده‌اند.» با این که در بدترین حالاتِ جسمانی بود، با زحمت و ضعفِ بسیار گفت: «بیاور تا ببینم.» بُردم. و دیده بود و در مواردی با «مداد» نکته‌هایی را خط کشیده بود.

همهٔ ما به ایران دلبستگی داریم. امّا این دلبستگی امری‌ست ذاتِ مراتبِ تشکیک و در لحظه‌ها و فرصت‌های خاصّی خودش را نشان می‌دهد، یا جلوه می‌کند. در بقیّهٔ احوال، ما،



• محمدرضا شفیعی‌کدکنی و ایرج افشار، کوشکک لورا (تابستان ۱۳۷۷) (عکس از علی دهباشی).

زندگی روزمرّهٔ خود را داریم و به هزاران مشغلهٔ دیگر می‌اندیشیم و اگر ضرورتی پیش آید، یادی هم از میهن عزیز می‌کنیم. امّا ایرج افشار از آن مردان نادری بود که خواب و بیداری‌اش، سفر و حَضَرش و تک‌تکِ دقایق عمرش، در هر کجای جهان که بود، مصروف اندیشیدن به ایران و فرهنگ ایرانی می‌شد و همّت او هیچ چیز دیگری را برنمی‌تافت.

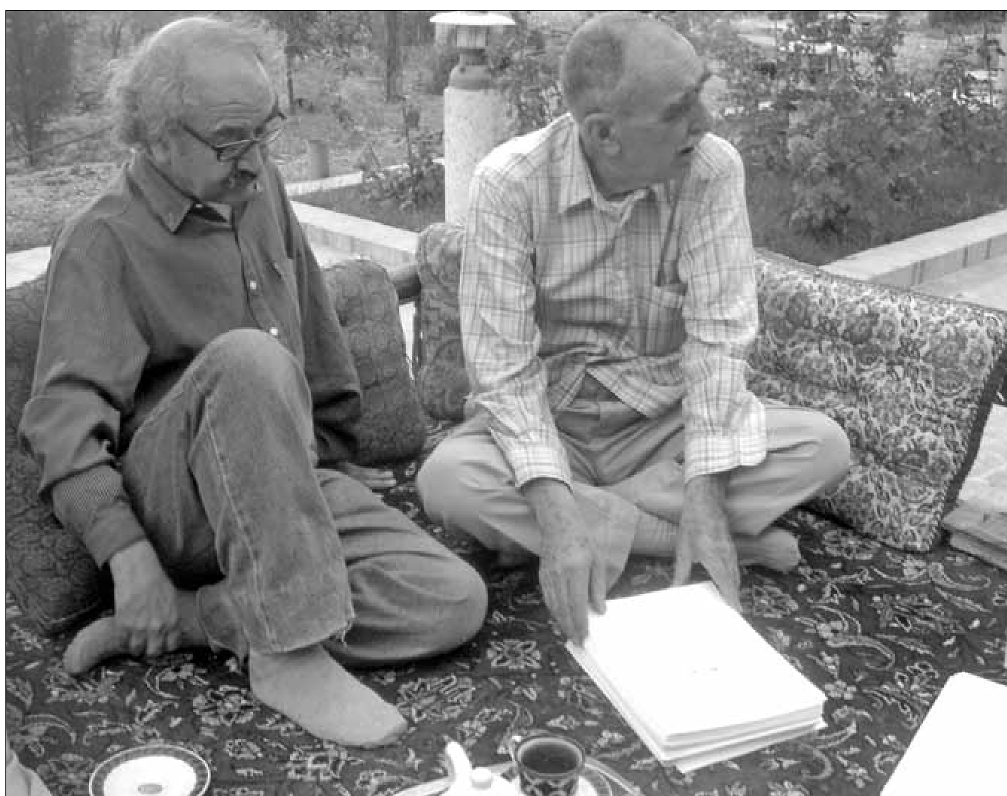
در روزگارِ نوجوانی، وقتی مُطَوَّل می‌خواندیم، در بحث از ماهیّت «فصاحت» این عبارت را می‌آموختیم که «فصاحت، در متکلّم، مَلَکه‌ای است که او را بر تألیف کلام فصیح توانایی می‌بخشد.» و استادِ ما ادیب در باب حقیقتِ کلمهٔ «مَلَکه» آن را «کیفیّتی که در نَفْس راسِخ شود و در همه احوال حاضر باشد و همیشه پوینده و توانا»، تعریف می‌کرد. اندیشیدن به سرنوشتِ جهانِ ایرانی و ایرانشهر در ایرج افشار «مَلَکه» شده بود. در نگاه به همه چیز این «مَلَکه» را مصروف می‌داشت و جز ازین چشم‌انداز نمی‌توانست به چیزی بنگرد.

اگر کتابی را، که خاورشناسی نوشته بود، برای نخستین‌بار به دست می‌گرفت در همان نگاهِ نخست می‌کوشید که از منظر مطالعات ایرانی جایگاهِ آن را ارزیابی کند و اگر در میان هزار صفحهٔ آن کتاب یک نکتهٔ مشکوک و زیان‌بخش نسبت به تاریخ و جغرافیا و هویتِ ایرانی وجود داشت، در لحظه، آن را مشخّص می‌کرد و خواننده را از آن برحَذَر می‌داشت.

ایرج افشار، در عرصهٔ مطالعات ایرانی، نگاهی شامل و فراگیر داشت و این نگاه حاصل عمری مُمارست درین راه بود و نتیجهٔ همان «مَلَکه»ای که از آن یاد کردم. رفتارِ او در سفر و حَضر، ازین چشم‌انداز، مصداق کاملِ «نگه‌داشتِ وَقت» بود و عمل کردن به جملهٔ



• هانری دوفوشکور، ایرج افشار، محمدرضا شفیعی‌کدکنی، بهرام افشار.



• ایرج افشار و محمدرضا شفیعی‌کدکنی.



• از راست: محمد اسلامی، هوشنگ دولت‌آبادی، محمدرضا شفیعی‌کدکنی، ایرج افشار و منوچهر ستوده. کوشکک لورا – تابستان ۱۳۷۷ (عکس از علی دهباشی).

درخشانی که بنیادِ آموزش‌های ابوسعیدِ ابوالخیر بوده است، یعنی: «اِستعمالُ الوَقتِ بما هُوَ اَولی بِهِ» سرمایهٔ وقت را و فرصت را در بدست آوردن «بهترین»ها هزینه کردن. اگر اتومبیلش خراب شده بود و ناگزیر بود که شب را، و یا روز را، در دهکده‌ای دورافتاده سپری کند، می‌دانست که درین فرصت اولوّیت با چیست و چه باید کرد کاشیِ شکستهٔ مسجدی یا سنگ قبر کهنه‌ای اگر هست آن را باید ثبت و ضبط کرد. نگه‌داشتِ وَقت، درین است و چنین فرصتی را نمی‌توان صرفِ خواندن ژرمینالِ امیل زولا کرد.

قصد ندارم که به میدانهای فراخ و پهناور کارهای او، حتی کوچکترین اشاره‌ای داشته باشم؛ ولی از یادآوریِ این نکته ناگزیرم که بگویم: در میانِ پژوهشگران قرن بیستم ایران، میراث کمتر کسی به پهناوری و باروَری و تنوّع و سودمندی میراثِ اوست. این میراث مجموعهٔ بیشمار و گسترده‌ای از سندها، متن‌ها، یادداشت‌ها، خاطره‌ها، سفرنامه‌ها و «فکت»هاست و کوچکترین ضمیمه‌ای از انشانویسی و عبارت‌پردازی‌های رایج در میان معاصران ما را ندارد و از هرگونه مبالغهٔ مستعار برکنار است. او از «محققانی» نبود که «متن» دیگران را بَدل به «حاشیه» کند و حاشیهٔ دیگران را بَدَل به متن و با ارجاعاتِ دکوراتیو اینترنتی آن را در چشم مردمان بیاراید. اکنونیان و آیندگان به سطرْ سطرِ نوشته‌ها و یادداشت‌های او نیاز دارند و این نیاز، روز به روز، رویْ در افزونی خواهد داشت، چه در جهانِ ایرانی و چه در میانِ اَنیران.

حدود نیم قرن با او زندگی کردم در کوه و دشت، در سفر و حضر، در وطن و سرزمین‌های بیگانه، و یک جملهٔ سیاسی از او نشنیدم. او روزنامه نمی‌خواند و در منزلش رادیو و تلویزیون

نداشت. یک بار که بعضی دوستان به ضرورتی می‌خواستند، در ساعاتی که مهمان او بودند، برنامه‌ای را در تلویزیون ببینند، مجبور شدند تلویزیون سرایْدارِ منزل او را بیاورند و برنامهٔ موردنظر خویش را تماشا کنند. به راستی او، اهل سیاست نبود و اهل هیچ حزب و دسته‌ای نبود ولی یک سیاست بزرگ را همواره پیش چشم داشت و با آن زندگی می‌کرد و آن سیاست، مصلحتْ‌اندیشی دربارهٔ سرنوشت جهانِ ایرانی بود. به همین دلیل، هم موردِ احترام دکتر محمد مصدّق، و اللهیار صالح بود و هم مستشار مؤتمن سیّدحسن تقی‌زاده. در مراکز علمی جهان و در حوزه‌های ایران‌شناسی دانشگاه‌های کرهٔ زمین، هیچ‌کس از معاصران ما، اعتبار و حرمت ایرج افشار را ندارد. البته، در کنارِ او، یارشاطر را هم به یاد می‌آورم.

در غربالی که ذهنِ من از مردانِ بزرگ قرن بیستم ایران، در عرصهٔ فرهنگ کرده است ایرج افشار یکی از دانه‌های دُرشتی است که در کنار علّامهٔ قزوینی، سیّدحسنِ تقی‌زاده، محمدعلی فروغی، علی‌اصغرِ حکمت، ابراهیم پورداود، علّامه شیخ آقابزرگ تهرانی، بدیع‌الزمان فروزانفر، سیداحمد کسروی، اقبال آشتیانی، پرویز ناتل‌خانلری، غلامحسین مصاحب، علی‌اکبر دهخدا، صادق هدایت، ملک‌الشعراء بهار و نیما یوشیج قرار می‌گیرد، بی‌آنکه وَجهِ مشابهتِ خاصّی با هیچ‌کدام ایشان داشته باشد و یا تکرار یکی از آنها بشمار آید. او ایرج افشار است و بس، رها از هر عنوان و لقبی.

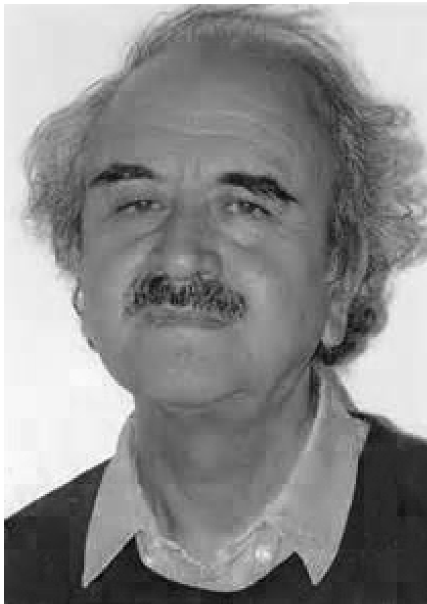
پژوهشگرانِ عرصهٔ ایران‌شناسیِ جهان، در حوزه‌های تاریخ، مردم‌شناسی، ادبیّات فارسی، باستانشناسی، کتابشناسی و کتابداری و اطّلاع‌رسانی، همواره، در آثار خویش وامدار ایرج افشار بوده‌اند و خواهند بود. بزرگا مردا که او بود و دریغا و بسیار بار دریغا که به پنجاه «چهرهٔ» ممتاز هم نمی‌توان جای خالیِ آن یگانه را پُر کرد.

تهران، ۲۵ فروردین ۱۳۹۰

بهارِ کاغذین*

محمدرضا شفیعی کدکنی

(پنجاه شعر چاپ نشده که برای اولین بار در شمارهٔ نوروزی مجلهٔ بخارا در اسفندماه ۱۳۸۷ منتشر می‌شود)



تحویل

ای ز تو نورِ دل و دیدارِ ما
گردشِ اندیشهٔ بیدارِ ما

ای ز تو رویان زمستان و بهار
ای تو گردانندهٔ لیل و نهار

ای ز تو تغییرِ حال و سال‌ها
حالِ ما راکُن تو خوشتر حال‌ها

* عنوانی که انتخاب کردیم وام گرفته شده از یکی از شعرهایی است که می‌خوانید. (بخارا)

نبضِ لحظه

ازکنارِ ساقه‌های اطلسی،
عبور می‌کند
در عبورِ خویش
برگ‌های خفته را
غرقِ شادی و نشاط و شور می‌کند

کاش، مثلِ این نسیم،
من هم ای یگانه یار و یادگار
از حضورِ خویش در جهان
بهره‌ای نسیم‌گونه داشتم
نبضِ لحظه را
ـ یک تپش فزون‌تر از روایتی که هست ـ
در عبور خویش
می‌گذشتم و به جای می‌گذاشتم.

۸۳/۴/۲۲

محاصرهٔ عشق

مثل بهار است عشق و
بی خبر آید
چشم به هم می‌زنی هجوم عَلَف‌ها
باغچه وکوچه راگرفته و آنگاه
بر لبِ حیرت، کنارِ پنجره‌ای تو

مثل بهار است عشق و
بی خبر آید
چشم به هم تا زدی، محاصره‌ای تو

بهارِ کاغذین

در بهارِ کاغذین
بلبلِ حقیقی از شکوفه دم نمی‌زند
نیز در بهارِ راستین
بُلبلِ کچی ترانه سر نمی‌کند

وقتی از بهارِ کاغذینِ تو
بُلبلِ کِچی ترانه سازِ پردهٔ حقیقت است
ریشخندِ ما چه‌گونه گُل نیاورد؟

توکیو ۱۹۹۹

قیامِ ظهوری

گشوده چتر بر آفاق، ارغوانِ جوان
نظاره می‌طلبد،
با تمامِ تاب و توان.

نه رهگذار و نه یاری،
که بنگرد او را
کنارِ پنجره در زیرِ ابرهای روان.

اگر نگاهِ من
اینجا،
نثارِ او نشود
تباه می‌شودش جلوه‌های جانِ جوان

از هر دَر و دیوار بلند است صدایت

به یاد م. امید

شیرازهٔ جمعیّتِ ما بود صدایت
رفتی و پریشانیِ ما ماند به جایت

و ایا که وطن بر لبِ خاموشیِ مرگ است

بی گریه و بی خنده و بی زمزمه‌هایت

صد گونه سخن گوید و افسانه سراید
عکس تو در آن گوشهٔ خاموش سرایت

چون می‌روی از یاد، درین خامُشیِ ما
کز هر در و دیوار بلند است صدایت

در اینِ تُهیِ تیره، به بیهوده چه جوییم
زین شبْ چَره خواران سخَنِ چون و چرایت؟

پردهٔ خاموشیِ گل‌های داوودی

در نمایشگاه گلِ توکیو

عطرِ گُل‌ها در هوا آه از نهادِ صندلِ عودی‌ست
مرد و زن از روی دوش همدگر، گردن کشیده محوِ دیدارند
روزْ بازارِ شکفتن‌ها و گفتن‌هاست
زُمره‌ای اهلِ تماشا،
دسته‌ای امّا خریدارند.

نغمه در نغمه فضا، کُنسِرتی از رنگ و رهایی‌ها
همسُرایی می‌کنند این روشنْ آرایان
به نفعِ زندگی امروز
تا نگوید کس تبارِ آرزوها رو به نابودی‌ست

هر کدامین پرده‌ای در رنگِ خود دارد
حُسن یوسف، سَلْوِی و زنبق
شمعدانی،
جعفری،
ابری
وان که زیشان یکْ دو ابریشم فراتر می‌رود بانگش
پردهٔ خاموشیِ گل‌های داوودی‌ست

توکیو

چو با «تو» می‌شود آغاز نامش
مرا زیبا بود، هر صبح و شامش
خوشم با «تو» میانِ اهل شهری
که حرفی درنیابم از کلامش

بهارِ توکیو

سرخ و سبز و بنفش و زرد و کبود
رنگ در رنگ رو به دیداران
همچو در آفتاب طاووسی
چترهای گشوده، در باران

توکیو، خیابان اومته ساندو
می ۱۹۹۹

صبحِ توکیو

حتّیٰ نمی‌توان دید
شیپورِ اطلسی را
در پیشوازِ خورشید

از سنگ تا ستاره
سِحْرِ سکوتِ آبی‌ست
در لحظهٔ نظاره

فردای زندگانی‌ست
ـ در گونه گونه جامه
پیش از نوایِ مرغان
و شیونِ ترَن‌ها ـ
با پخشِ روزنامه.

توکیو ۱۹۹۹

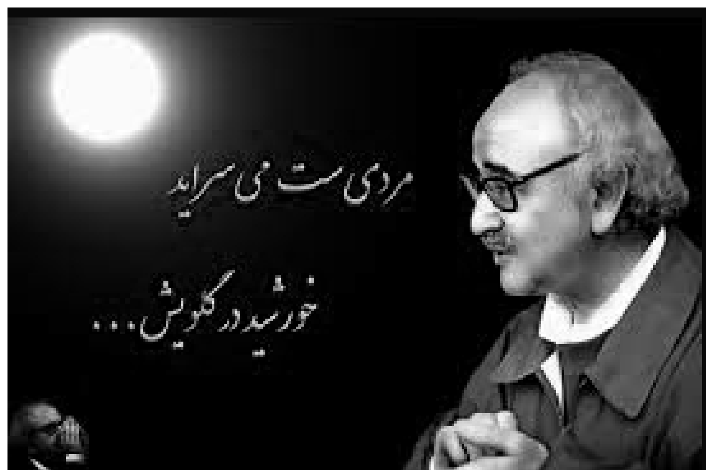
جادوىِ مُشتی خاک

ارغوانی و بنفش و زرد و زنگاری
و کبود و آسمانی
طیف هایی برتر از ادراک
این همه رنگ ازکجا آورده،
این جادویِ مُشتی خاک؟

صبح بهاری

جام برکف، بوتهٔ گل‌های خورشیدی
لاله‌ها مستِ گریبان چاک
این تواضع بین که زیبایانی از این سان
با چه دیداری شده مهمانِ مُشتی خاک

توکیو ۱۹۹۹



دولتِ سبزِ رهایی

کهکشانی سر برآورده
از نَمِ باران و مشتی خاک
اینهمه گل‌های خورشیدی
دولتِ سبزِ رهائی را
با تمامِ هستیِ خود می‌کنند ادراک.

توکیو ۱۹۹۹

مراقبه

باورم نیست، ولی می‌گویند:
لحظه‌ای هست که چون آیینه
می‌توان صِرفِ نگاهی گشتن
حذف کردن غم و شادی را،

اندر دیدن،

مثلِ آن راهبِ بودایی،

اندیشیدن،

به نیاندیشیدن.

□

در جهانی که خدا و انسان

مثلِ دو رویِ یکی سیبِ خزانی دارند

روی در پوسیدن.

توکیو، ژانویه ۱۹۹۹

تنهائیِ توکیو

گیرم که این دریچه گشودی به سوی هیچ

یا شیشه را به مشت شکستی به آزمون

از ورطهٔ تلاطُمِ تنهائی‌ات کسی

هرگز گمان مَدار، رهایی دهد به خون

آن سوی این دریچه و این پرده‌ات هراس

آماس می‌کند وَرَمی بیش از آن که بود

در حجم آن سکوت و صداهای ناشناس

تشویشِ تو سَتَرْوَن و تنهائی‌ات کبود

آنجا به هیچ روی نیابد نگاهِ تو

در آن سرای واژه سزاواریِ حضور

وز سیمِ خاردارِ خطِ ژاپُنی عبور

ژانویه ۱۹۹۹

کسوف

بر نگینِ سرزمینِ آفتاب،

ایستاده‌ای

در بلندِ اضطراب.

التهابی این چنین به خویش دیده‌ای؟
چشم عالَمی به میهنِ تو دوخته‌ست
و آخرین کسوفِ قرن،
سالها و سالهاست،
از فرازِ میهنِ تو می‌کند عبور
نیمه‌ای درنگ و نیمه‌ای شتاب.

توکیو، ۱۲ اوت ۱۹۹۹

شامگاهی

گل آرائیِ ژاپنی

طرحِ غروب کوچه هماهنگ
از نغَمه‌ها و رنگ.

آوازِ زنجره
و آویزِ اطلسی‌ها
در زیر پنجره.

اوت ۱۹۹۹

فوّاره

با های و هوی و هلهله،
فریاد،
می‌خواست،
خود را به آسمان برساند.
با هر جَهِش به خاک،
می‌افتاد.
□
عمری، درین خیال، تپید او.
□

امّا،
اینَش هنر که یک سَر و گردَن،
خود را
از آب‌های مُرده فراتر کشید او
هر چند،
هرگز به آسمان نرسید او.

توکیو، ژانویه ۱۹۹۹

گُنجشکِ ژاپُنی

گنجشکِ ژاپُنی، که درین پشتِ پنجره
از بامداد، نغمهٔ توحید می‌زنی
گنجشکِ ژاپُنی!

□

گنجشک‌های میهنِ من نیز چون تواند
هم با زبان و لهجهٔ تو نغمه می‌زنند
زنهار این هَوَس نَفتد در سَرَت که تو،
این لهجهٔ جهانیِ خود را بَدَل کنی
گنجشکِ ژاپُنی!

□

بادا که مردمان، همه، روزی به یک زبان
ــ آن هم زبانِ مهر ــ
با یکدگر سخن بسرایند و بینشان،
مرزِ زبان نباشد و عرضِ تبایُنی
گنجشکِ ژاپُنی!

توکیو، ژانویه ۱۹۹۹

بهارِ کبود

با یاد مرتضا کیوان
و به هـ ا. سایه

ترا ندیدم و همواره در کنارِ منی
اگر به چوبهٔ داری وگر در انجمنی

تو شاعرِ همهٔ شعرهای بعد از خویش
اگرچه از تو نمانده‌ست کمترین سخنی

هر آن کجا که برآید شقایقی از سنگ
هر آن کجا که بروید بنفشه یا سمنی،

نشانِ دستِ تو و بذرِ تست در این باغ
که باغبان بهارِ کبودِ این وطنی

چنان ز خویش بُریدی و محوِ دوست شدی
که دوست گفت تو او زا به جای خویشتنی

ز من سلام ترا وز زمانه‌ای کاید
که هست باز خدا را زمینی و زمنی

توکیو ۱۹۹۹

آن دو ساقهٔ زنبقِ کبود

در میانِ آن همه گُلی که هوش می‌ربود
آن دو ساقهٔ زنبقِ کبود
هدیه که بود،
کز پسِ گذشتِ سالها،
هنوز
در نگاهِ من
می‌سراید آن سرود؟

گلِ یخ

اندیشهٔ شکُفتن و
گُفتن حدیثِ عشق
جوشِ بهار،

در گُلِ یخ،
موج زد چنانک
ـ وقتی که سنگ از دمِ دیماه می‌شکست ـ
زان پیشتر که برگ برآرد،
به گُل نشست.

گُلِ خطمی

این چنین کز پشتِ این دیوار،
تنها
رو به خورشیدِ سحرگاهان،
گُلِ خطمی،
شکفته
غرقه در جوشِ جوانی
من یقین دارم
نامهٔ عشقی به کف دارد که
می‌خواند نهانی.

گُل‌های آفتاب‌گردان

درین جلالِ سحرگاهیِ اُفُق
یارا
بنوش جام زلالی به شادیِ جمشید

نگاه کُن
کدام قبله‌نمایی، چنین به صف کرده‌ست
ستاره‌های گُلِ آفتابگردان را
درین نمازِ جماعت به جانبِ خورشید؟

طِلِسمِ اِحضارِ روح

بنفشه،
ابری،

شب بو و
اطلسی
مینا
میانِ اینهمه گلهای آشنا و غریب
چرا چنین بی خویش
درین غروب، درین پارک،
به گردِ بوتهٔ گل‌های لاله عباسی
طواف می‌کنم و بر سرم هوارِ غمان.
□
دلم نمی‌داند، شاید، که برگِ این گلها
خطِ طِلسمِ احضارِ روحِ آن طفلی‌ست
که نیم قرن ازین پیش، با همین گلها،
به سانِ فِرْفِرَه بر گردِ خویش می‌گردید،
در «دورْ دورِ عباسی»
خدا
مرا نیاندازی
چه گونه افتاد اینجا، درین شب غربت،
بسانِ تیری از شستِ مردِ سخته کمان.
□
دلم نمی‌داند، شاید، که رنگ این گلهاش
عبور می‌دهد از سیمِ خارْدارِ زمان.
اوت ۱۹۹۹

چون نقش‌های قالی
ای رود و
ای سرودِ زیبایی و زلالی
عشقِ من است و حُسنت جاری و لایزالی

در زمرهٔ حضورت، در پرتوِ ظهورت
آیینه‌ها چه دارند، جز بیم و بُهتِ لالی؟

در بیکران هستی، در غرب و شرق گشتم
در جانب جنوبی، در ساحتِ شمالی،

هر نقش و هر نگاری، جز نقش تو نگارا
در پیش پا فتاده‌ست چون نقش‌های قالی

شعری که گفته بودی، صد گُل، شکُفتنم داد
باغِ هنر مبادا، از جلوه‌هات خالی

آن لحظه‌های شادی، وین لحظه‌های اندوه
چون از تو یادگارند، نغزند و لایزالی

صبحِ لیدن

صبحِ بهار است، وَهْ! چه صبحِ بهاری

□

هر چه درین بیکرانه ژرف و شگرف است
این همه را، لحظه‌ای بِنِه به کناری
خیره شو اکنون به کفتری که به هر گام
همزهِ گامِ تو گام می‌زند آرام
چینه ز روی زمین، کنارِ تو چیند
در نگهِ او چه اعتماد و وقاری!

□

خوب به جای آر کز کجایِ جهانی
در وطنِ تو، به جانِ خویش، تنی را
نیست چنین زینهار و قول و قراری.

□

صبح بهار است، وه! چه صبحِ بهاری

لیدن ۹۶/۴/۵

آوازِ پرنده

در آنجا،
مرغکی،
آواز می‌خواند
به روی شاخهٔ سیمِ تِلِگرافی
به آهنگی خوش و شیرین

چه غم دارد که در آن سیم
برای آدمیزادان
خبر شاد است یا غمگین؟

صبحِ بهشت است، ولی...

ابرِ سَحَرگاهیِ اسفندماه
نم زد و
بارید و
برید و
گسست

پرتوِ خورشید، در آن قطره‌ها
آینه بندانِ بهاران شده‌ست

صبحِ بهشت است،
ولی،
زینهمه
کاش تو بودی و
نبود آنچه هست.

لحظهٔ پیوستنِ دریا و رود

در لحظهٔ دیدارِ تصویر «غزال» در کنار دریا.

دیدم آن تصویر و لرزیدم ز شوق
گفتم از ژرفای جانش صد درود

خامُشی خوشتر مرا، اینک، ز عجز
پیشِ آن آیین و جاویدان سرود

هم به تعظیمِ شما و راهتان
آسمان زیبد اگر آید فرود

راستی را «آیتی» از زندگی‌ست
لحظهٔ پیوستنِ دریا و رود

زنجره

زنجره،
در این شبِ لبریزِ اندوهان
می‌زند مهتاب را سوهان.

وعدهٔ دیدار

وعدهٔ دیدارِ درخت و بهار
وعدهٔ دیدارِ گُل و آبِ جوی
وعدهٔ دیدارِ نسیم و گیاه

جمله،
سرانجام،
به سامان رسد
وعدهٔ دیدارِ من و دوست،
آه!

نامِ تو

لب به تبسّم گشود
برگ درخت و سرود
بی‌گمان،
از نَفَسِ صبحدم
نامِ ترا می‌شنود.

۸۳/۴/۲۳

سجده بر آسمان

ای بلند! ای عشق! ای سبز! ای شگرف
ای فراتر از یقین و از گمان!

زانچه در من آفریدی از حضور
سجده بُردن بر زمین، شکرِ تو نیست
سجده‌ای می‌بایَدم بر آسمان. ۸۲/۵/۲۲

در زیورِ زُلالیِ یک عشق

روزی اگر طلوع کند،
خورشید
از سویِ باختر
وین ابلقِ چموشِ زمانه
واپَس جَهَد به سوی اَزَل،
آه!
در نقطه‌ای دوباره به هم می‌رسیم ما
در زیورِ زُلالیِ یک عشق
یک شرم
یک نگاه.

۸۳/۴/۲۳

عاشقان چنین‌اند

در عرصهٔ باغ و دشت و پیرامنِ دشت
صد مرغ به گونه گون نواهای عجب
از صبح، به نغمه، در طنین‌اند همه

ای مرغ! چه‌ها به چَه چَهِ خود داری
تا بر سرِ شاخه می‌سُرایی، تنها،
تنها و رها ز جمعِ آن آواها
شاباش! که عاشقان چنین‌اند همه!

۸۳/۵/۲۰

کیف کوچک

آن کیفِ کوچکی که به من هدیه داده بود
در جایگاهِ امنی،
پنهان،
ولی تهی‌ست
سرشار از عزیزترین یادگارها.
زیرا که پُر شده‌ست
از لحظه‌های عمرِ من و او،
پاییزهایش اینک و
دور، آن بهارها.

اگر عشق نمی‌بود

اگر عشق نمی‌بود،
عَلَف‌های بهاری،
در آن سردِ سحرگاه،
سر از خاک نمی‌زد.
□
اگر عشق نمی‌بود
ز سنگِ سیه آن چشمهٔ جوشان

گریبانِ زمین را به جنون چاک نمی‌زد

□

اگر عشق نمی‌بود
بران شاخهٔ انجیر تک افتاده، چکاوک
چنین پردهٔ عُشّاق، طربناک، نمی‌زد.

□

اگر عشق نمی‌بود
اگر عشق نمی‌بود

۸۳/۵/۳

کودکِ افریقایی

چشم‌هایی درشت و ژرف و سیاه
آسمان،
اندران،
گرفته پناه

استخوانی و پوستی بر او
بر سرِ خوانِ زندگی و خدا
چیست مقدورِ او، به غیرِ نگاه؟

۲۸ اوت ۱۹۹۹

به هنگام دیدن فیلم آنگ لا

آتشبازی

سرخ و
زرد و
یَشمی و
کبود
باغی از شکوفه‌ها به طرحِ هندسی
می‌رَود به اوج و لحظه‌ایِ دگر

می‌کند سقوط
در فرود تر فرود
وز پَسَش سرودِ شادی و
بر آن که می‌شناسی‌اش درود
وز پَسَش نَفَسْ گرفتگی و دود.

مهتاب

تو رفته‌ای و به جا مانده چند خاطره است.

□

و من،
چو ماهیگیری،
که در شبِ ساحل،
به جایِ ماهی،
مهتاب مانده در تورش.

قُلاّبِ ماهی‌گیر

آه، ای صیّاد، ای صیادِ پیر
که ندارد بازت از تعقیب صید
نه گریزِ ماهیان، نه پیری‌ات

تا کدامین آرزو را کرده‌ای
طُعمه‌ای امروز، در این آبگیر،
بر سرِ قُلاّب ماهی‌گیری‌ات؟

صدای دارکوب

لخته،
لخته،
خونِ تازهٔ غروب
در رگانِ درّه می‌کند رسوب

قطعه قطعه می‌کند
نوایِ جوی را
اَرّهٔ صدایِ دارکوب.

سیبِ روشنی که می‌خورید

خواستیم و
از هر آنچه آرزو، جزو،
کاستیم و
باز هم
بهره‌ای نیافتیم
گرچه در هجومِ جستجو
سنگ را و صخره را،
به چنگ و آرواره‌ها،
شکافتیم.

ای شما که درکجا و کی،
برین زمین،
زیست می‌کنید
در فضای آرزو به باغِ سیبِ ما
سیب معرفت به شیبِ شاخه‌ها
درکنارِ دستتان
کم کنیدمان ملامت، ار نشد،
سیبِ آرزو نصیبِ ما.

روزگارِ ما
روزگارِ «کژمدار» ما
فصلِ رویشِ بهاری آن چنان نبود
ای شما که درکجا وکی
سیب روشنی که می‌خورید
میوهٔ درختِ «این زمان» نبود

۸۳/۴/۲۵

اینجا کسی آرمیده‌ست

کتیبه‌ای برگور دکتر محمد مصدق

اینجا کسی آرمیده‌ست
که در همه عمر،
قلبش،
با مهرِ ایران تپیده‌ست.

ای رهگذارِ شتابان!
آن کس که در زیرِ پایت
خوابیده در زیرِ این سنگ
بیداریِ زندگی را
در جانِ مشرق دمیده‌ست.

بی‌اعتنا مگذر این سان
اینجا کسی آرمیده‌ست.

۸۳/۴/۱۹

احمدآباد

سهمِ عاشقان ازین زمین

در طنینِ بالِ پشّه‌ای که
در شبی چراغْ مُرده،
ازکنارِ پرده می‌کند عبور
می‌توان ترنّم حیات را شنید
وز لبانِ شعرِ کژْمژِ تو نه
ای حضورِ تو، درین جهان، شمایلِ حضورا!
□
لحظه‌ای نظاره کن
دیوها، زمینِ نارسِ خدای را،
به داوری،

مثلِ هندوانه قاچ کرده‌اند و
هر کدام،
سهمِ خویش را نهاده پیش و چشم دوخته به سهم دیگری
□
تو درین میانه خوش که راستی
سهم آسمان ازین زمین چه می‌شود؟
گر زبانِ تو، نمرده، در دهانِ تو
از چه پُرسشی نمی‌کنی، درین میان،
سهمِ عاشقان ازین زمین چه می‌شود؟

بخوان ای مرغ!

بخوان ای مرغ! از ژرفای جانت
که می‌ترسم زمان، نَدْهدِ امانت
چه می‌گویی، چه می‌جویی، چه داری
که لَبْ پَر می‌زند عشق از بیانت

بخوان ای مرغ! در آیینِ عُشّاق
که آوازت برآرد سر ز آفاق
تو دانی حالِ من، من حالِ تو، آه!
دو تنها و دو مهجور و دو مشتاق

بخوان ای مرغ! بر آن شاخهٔ دور
رهی شیرین ولی در پردهٔ شور
گهی «زابُل» گهی «نوروزِ خارا»
گهی «گلریز» و گاهی «مسجدِ نور»

بخوان ای مرغ! شعرت را به تکرار
مگو: تکرار خوش ناید به هنجار
ندیدم خوشتر از شعرت که شعری‌ست
«به لفظ اندک و معنیِ بسیار»

بخوان ای مرغ! از آن شاخِ انبوه
سرودِ عشق را در راهِ اندوه
چه آوازی، چه آوازی، چه شیرین!
چه اندوهی، چه اندوهی، چه بِشْکوه!
۸۳/۵/۳۱

ای شعرِ پارسی

ای شعرِ پارسی! که بدین روزت اوفکند؟
کاندر تو کس نظر نکند جُز به ریشخند

ای خفته خوار بر ورقِ روزنامه‌ها!
زار و زبون، ذلیل و زمین‌گیر و مستمند

نه شور و حال و عاطفه، نه جادویِ کلام
نی رمزی از زمانه و نی پاره‌ای زَ پند

نه رقص واژه‌ها نه سماع خوشِ حروف
نه پیچ و تابِ معنی، بر لفظِ چون سمند

یارب کجا شد آن فَرو فَرمانروایی است
از نافِ نیل تا لبهٔ رودِ هیرمند

یارب چه بود آن که دلِ شرق می‌تپید
با هر سرودِ دلکشت از دجله تا زرند

فردوسی‌ات به صخرهٔ سُتوارِ واژه‌ها
معمارِ باستانیِ آن کاخِ سربلند

ملاّحِ چین، سرودهٔ سعدی، ترانه داشت
آواز برکشیده بران نیلگون پرند

روزی که پایکوبانْ رومی فکنده بود
صیدِ ستارگان را در کهکشان کمند

از شوقِ هر سرودهٔ حافظ به مُلکِ فارس
نبضِ زمانه می‌زد، از روم تا خجند

فرسنگ‌های فاصله، از مصر تا به چین
کوته شدی به معجزِ یک مصرعِ بلند

اکنون میانِ شاعر و فرزند و همسرش
پیوند برقرار نیاری به چون و چند

زیبد کزین ترقّیِ معکوس در زمان
از بهرِ چشمْ زخم، بر آتش نهی سپند!

کاین گونه ناتوان شدی اندر لباس نثر
بی قُرب‌تر ز پشکلِ گاوان و گوسپند

جیغ بنفش آمد و گوش زمانه را
آکند از مزخرف و آزَرد زین گزند

جای بهار و ایرج و پروینِ جاودان
جای فروغ و سهراب و امیّدِ ارجمند

بگرفت یافه‌های گروهی گزافه گوی
کَلْپَتره‌های جمعی در جهلِ خود به بند

آبشخورِ تو بود، هماره ضمیرِ خلق
از روزگارِ «گاهان» وز روزگارِ «زند»

و اکنون سخنورانت یک «سطر» خویش را
در یادِ خود ندارند از زهر تا به قند

در حیرتم ز خاتمهٔ شومت، ای عزیز!
ای شعرِ پارسی که بدین روزت اوفکند؟

غزلِ غزل‌ها

ای آبِ جویِ خِضْرت، آن سویِ جستجوها!
کس ره نیافت سویت، هرگز، به آرزوها

آبشخورِ تو عالی‌ست، بیرون ازین حوالی‌ست
در بُهتِ بی‌سؤالی‌ست، آن سویِ سمت و سوها

گر با سبویِ الفاظ، کس می‌شد از تو سیراب
کی این سراب‌ها بود پایانِ جستجوها؟

گر جذبه‌ای نباشد زانجا که جانبِ تست
خالی برآید آنجا از جوی‌ها سبوها

هر چند هایِ و هوید، دور از تو راه پوید
آنکو ترا بجوید از راهِ گفتگوها

آیینه‌اش سرابی‌ست در چشمِ ساربانی
کو بیقرار کوشد در جستجوی جوها.

غزلِ هملت

Doubt thou the stars are fire;
Doubt that the sun doth move...
Shakespeare

تردید کُن، تردید کُن، تردید در خورشید کُن
ابری شو و آفاق را بی ماه و بی ناهید کن

تردید کن با آگهان، در آشکار و در نهان
تردید خود را در جهان، هر لحظه‌ای تجدید کن

بشکن طلسم و باره را هر ثابت و سیاره را
صد کهکشان اِستاره را با نیستی تهدید کن

انکار کن مهتاب را، و آن گوهرِ خوشاب را
دریای پُر خیزاب را بی موج و مروارید کن

ای چون شب و باران رها، این روز را و لحظه را
خواهی که شامِ سوگ‌ها خواهی صباحِ عید کن؛

امّا به رغمِ این غمان، در زیرِ این هفت آسمان،
در عشقِ من شو بی‌گمان، وین کار بی‌تردید کن

در اینِ حضورِ سرمدی، ای روح و راه ایزدی!
اهریمنِ تردید را از جانِ خود تبعید کن.

دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی
ازگروه آموزشی زبان وادبیات فارسی

روزنه‌ای خرد، برجهانی بزرگ

چند نکته درباب جهان بینی مولانا وحوزهٔ عاطفی شعراو

تجلیات عاطفی هر شاعر، سایه‌ای است از «من» او، و«من» هر شاعر، نموداری است از سعهٔ وجودی او وگسترشی که در عرصهٔ فرهنگ وحوزهٔ شناخت هستی دارد. عواطف بعضی از شاعران، از یک «من» محدود وکوچک وشخصی سرچشمه میگیرد، مانند «من» اغلب گویندگان ادب درباری، ولی عواطف بعضی دیگر، سایه‌ای است از یک «من» انسانی ومتعالی.

در میان شاعران بزرگ ما،آنکه شعرش از یک «من برتر و متعالی‌تر» سرچشمه میگیرد، جلال‌الدین مولوی است. آفاق عاطفی‌او به‌گستردگی ازل و ابد واقالیم اندیشهٔ او، به فراخای وجود است ، واگر در خلال‌آثارش دقت کنیم، می‌بینیم که مسائل جزئی وشخصی به هیچ وجه در شعرش انعکاس ندارد. «من» او حاصل یک جهان‌بینی روشن وپوینده نسبت به هستی وجلوه‌های‌آن است وبه همین دلیل «تنوع در عین وحدت» را، در سراسر جلوه‌های شعراو میتوان دید.

او در یک سوی وجود، «جان جهان» را احساس‌میکند ودر سوی دیگر آن

«جهان» را، ودر فاصلهٔ میان «جهان» و«جان جهان» است که انسان حضور خود را درکائنات تجربه میکند.

اگر بدرون شعر او بنگریم، معانی اصلی شعر او، وعرصهٔ عاطفی او را در یک چشم‌انداز وسیع، مورد نظر قرار دهیم: میبینیم مسائلی که طرح بنیادی اندیشه ها وعواطف او را تشکیل میدهند، عبارتند از:

۱) هستی ونیستی:

الف ـ حرکت وپویائی وجود.

ب ـ بی کرانگی هستی.

ج ـ تضاد در درون هستی.

د ـ آغاز وانجام هستی.

ه ـ روح وماده.

و ـ صورت و معنی

۲) جان جهان یا خدا وذات‌الاهی:

الف ـ ارتباط خدا وجهان.

ب ـ وحدت وجود.

ج ـ شناخت «صورت بخش جهان».

۳) انسان، که در مفصل جهان وجان جهان ایستاده، باآنچه به هستی انسان وابسته است:

الف ـ عشق.

ب ـ آزادی واختیار.

ج ـ زیبائی.

د ـ تکامل ماده‌تا انسان وحرکت آن بسوی ابرمرد یا انسان کامل.

ه ـ حقیقت حیات.

و ـ حقیقت مرگ.

ز ـ راههای انسان به خدا.

وهمین مسائل بنیادی است که طرح اصلی این شعرهارا بوجود آورده است واو توانسته با بیان وتخیل شگفت‌آور خویش از این سه مسأله (که بنیاد وحدت تفکر واحساس او است) اینهمه جلوه‌های متنوع وباصطلاح دگرگونگی‌های* بیشمار عرضه دارد ودر یک چشم‌انداز وسیع ، تنوع در عین وحدت را در سراسر آثار خویش حفظ کند.

با توجه باین نکته است که تناقض، در دیوان شمس، مطلقاً وجود ندارد واو در غزلیات خویش، همواره از یک نظام معین فکری وعاطفی سخن میگوید.

اگر بخواهم مجموعهٔ سخنان او را، درباب این معانی ، اینجا نقل کنم باید تمامی دیوان کبیر ومثنوی معنوی ودیگرآثار او را دسته‌بندی کنم و در اینجا نقل کنم، ناگزیرم برای‌نشان دادن برگی‌از این باغ یا قطره‌ای از این‌محیط ، در خصوص هرکدام از این مفاهیم، از نظرگاه او ، اشارتی کنم و بگذرم.

الف) هستی ونیستی :

عالم، از نظر مولانا چیزی است نامتناهی که همواره روی درگسترش‌دارد و«هستی» و«نیستی» دومفهوم متضادند که‌از تعارض‌آنها همهٔ تغییرات در کائنات ظاهر میشود. باید یادآوری کرد که نیستی (=عدم) در نظر او «عدم محض» نیست، بلکه رفتن «صورتی» است (= عدم) وآمدن صورتی دیگر (=وجود) وباز آن وجود، یعنی صورت ظاهر شده، دوباره معدوم میشود وجای خود را به صورتی دیگرمیدهدواین«تبدل‌صورت»هاست که‌دیالک تیک‌هستی‌را در خودنمایان میکند.

---

* Variation

باید یادآوری کنم که نظر او در باب «معدومات» بی‌شباهت به عقاید معتزله نیست و نیز شبیه عقیدهٔ محیی‌الدین بن العربی است در باب اعیان ثابته[1]. مولانا گاهی از این عدم به «غیب» تعبیر میکند یعنی آنجا که صورت غایب است؛ وجود، قبل از اینکه به جامهٔ صورت درآید:

ای از تو خاکی تن شده، تن فکرت و گفتن شده[2]
وز گفت و فکرت بس «صور»، در «غیب» آبستن شده.

وبه تعبیر او، اندک اندک در این جهان «هست ⟵⟶ نیست»، «نیستان» میروند و «هستان» میرسند[3]؛ صورتهائی جایشان را به صورتهای دیگری میدهند، عدم در نظر مولانا گاه برابر با «مطلق» یا «وجودمطلق» است که هیچ صورت ونقشی ندارد:

از وجودم میگریزی در عدم
در «عدم» من شاهم وصاحب علم
خود بنه وبنگاه من در «نیستی» است
یک سواره‌ی نقش من پیش ستی است[4]

هستی مطلق، یا وجود مطلق ـ که اینهمه تبدل صورتها در حیطهٔ ارادهٔ ذات اوست ـ چیزی است ورای اصطلاح «وجود» و «عدم» در کاربرد مولانا، وازاو به «صورت بخش جهان» که «ساده وبی‌صورت است»[5] یاد میکند. یعنی ذات حق که تمام تعینات هستی در حیطهٔ ارادهٔ ذات اوست، خود از پذیرش صورت که رمز «وجود» و «عدم» در حوزهٔ محدود کلمه است، برکنار است و از او به «وجود مطلق فانی‌نما» یا «هست نیست رنگ» تعبیر میکند، که بیشتر فانی نمائی آن از فرط ظهور است که: یامن هواختفی لفرط نوره، الظاهر الباطن فی‌ظهوره (حکیم سبزواری[6]) این وجود مطلق، که صورت بخش همه است، خود ساده وبی صورت است وبه قول مولانا: آن سروپای همه بی‌سروپا میرود.

اما هستی مقید، که نقطهٔ مقابل آن عدم است: در اصطلاح مولانا، حوزهٔ تعینات وجود است با تقابل وتضادی که با نیستی (در همان معنی عدم مضاف) دارد واین هستی ونیستی ـ که در حقیقت مجموعهٔ تغییرات صورتها هستند: یعنی رفتن صورتی وآمدن صورتی دیگر بجای آن ـ در یک لحظه، به اعتبار یک صورت که ظاهر شده، وجود است وبه اعتبار صورتی دیگر، که از میان رفته، عدم. بنابراین بنیاد کائنات بر تضاد، نهاد شده است. واز اصل تضاد است که «کهنه» و«نو» زائیده میشود: یعنی تبدلات صورت که آورندهٔ کهنگی ونوی است، از اصل تضاد بوجود میآید: هله تا «دوی» نباشد «کهن» و«نوی» نباشد.[7]

با صرف نظر از دو دیدگاه، تقریباً همان است که بگونه‌ای دیگر هگل گفته: وجود مطلق، صرف نظر از همهٔ تعیناتش، خلاء محض است و هیچگونه محتوائی ندارد، چون هرنوع محتوائی برای آن، تعینی خواهدبود. این خلاء مطلق «لاشیء» است، یعنی حاصل عدم چیزها وتعینات وکیفیات وخصال. خلاء بانیستی یکی است پس هستی همان نیستی است وبدینگونه آشکار میشود که تصور محض هستی شامل تصور نیستی است.... پس مامقولهٔ «نیستی» را از «هستی» استنتاج کردیم.» واز سوی دیگر «چون هستی ونیستی یک چیزند بدرون یکدیگر گذر میکنند، زیرا اندیشهٔ «نیستی» عبارت است از اندیشهٔ خلاء واین خلاء همان «هستی محض» است. در نتیجهٔ این انحلال هر مقوله بدرون مقولهٔ دیگر، اندیشهٔ سومی لازم میآید که تصورگذار Passage هستی و نیستی بدرون یکدیگر است، و این همان مقوله «گردیدن» است[8]». ازتر کیبات جهان «هست ←→ نیست» و «ساکن ←→ روان» وجهان «کهنه ←→ نو» که در تعبیرات مولانا بسیار می‌بینیم مشابهت این دونوع اندیشه را بخوبی احساس میکنیم.[8]

اصل دیگری که در نتیجهٔ همین اصل تضاد، یعنی تفسیر دیالکتیکی

وجود، در جهان بینی مولانا قابل ملاحظه است: اصل بیقراری هستی وپویائی کائنات، یا باصطلاح قدما، «تبدل امثال»[9] است که سابقهٔ‌آن در فلسفهٔ هراکلیت - در یونان‌قدیم - دیده میشود؛ ودر فلسفهٔ اسلامی‌بیشتر اشاعره به‌آن‌اعتقاد داشته اند وگویا نخستین کسی که در فرهنگ اسلامی از این اصل بیقراری هستی سخن گفته «نظام» معتزلی[10] (متوفی بسال ۲۳۱ بروایت ابن‌شاکر) است که همه‌چیز را سیال میدانسته است. در میان متفکران اسلامی مولانا بهترین مفسر این اصل - یعنی اصل بیقراری کائنات - است، چنانکه در این غزل میخوانیم:

روز نو وشام نو، باغ نو ودام نو
هر نفس اندیشه نو، نوخوشی ونو غناست،
نو زکجا میرسد؟ کهنه کجا میرود؟
گر نه ورای نظر، عالم بی‌منتهاست.
عالم، چون‌آب جوست، بسته نماید ولیک
میرود ومیرسد، نونو این ازکجاست؟[11]

مولانا با زبان شعر در غزلیات شمس ودرمثنوی، ومحیی‌الدین بن‌العربی با اصطلاحات عرفانی (در فص شعیبی فصوص‌الحکم وبمواردی‌از فتوحات‌مکیه[12]) و صدرالدین شیرازی (با استدلالهای منطق ارسطوئی) درکتاب معروف خود بنام اسفار[13]، بهتر از دیگران، این اصل‌را مورد نظر قرار داده‌اند. اگرخواننده‌ای میان مجموعهٔ حرفهای اینان مقایسه‌ای کند میبیند که تصاویر شعر مولانا برای ارائهٔ این معنی، از اصطلاحات واستدلالهای‌آن دو بزرگ دیگر، رساتر وپذیرفتنی‌تر است.

قطب‌بن محیی جهرمی[14] که‌از عارفان بنام اواخر قرن نهم‌است وازعاشقان مولانا وکتاب مثنوی- واغلب سخنانش تفسیر وتحلیل معانی مأخوذ از مثنوی است - دریکی از نامه های خود این‌اصل‌پویائی‌را -که از مولانا گرفته - بدینگونه توضیح میدهد: «ای اخوان! ایدکم‌الله ، جزء را اقتدا به کل باید کرد. کل

شما ـ که جهان است ـ پیوسته درکار است ویک نفس آرام ندارد، شما نیز اقتدا باو کنید. آسمان پیوسته در تغییر است وآنچه مرکب است پیوسته در مراتب کون وفساد واستعدادات آن، متحرك باشد. یا روی به «شدن» داشته باشد یا پوسیدن. ومرکبات، چون پوسید، نه آنست که از این حرکت دست بداشت، اورا نیز درآن پوسیدگی «حضیضی نوعی» است وبه تمادی مدت، آنجا نیز اکوان وفسادات پیدا میکند، اگر چه اسماء معتبره ندارد، تاآنزمان که باز ماده نوعی از انواع معتبره گشت. واگر نیک تأمل کنید جسم مفرد در زیر فلك نتوان یافت. الی ماشاءالله همه مرکبات است، فی الحقیقه ودائماً در مراتب ترکیب ومزاجهای گوناگون متحرك است وآنچه آن را مفرد گویند مفرد بالنسبه باشد که مادهٔ دیگر مرکبات گردد اگر چه در حد ذات خود مرکبی باشد، باری، چنین دانید که جهان، تمام، در حرکت است وهیچ ذره‌ای نیست از فراز فلك تا تحت الثری الا که ازآن ساعت که هست شده، تاآن ساعت که نیست شود، پیوسته در جنبش است وآرام ندارد» ودر دنبال این بحث گوید: «چون جهان ـ که کل است ـ پیوسته درکار است، شما نیز ـ که جزئید ـ پیوسته باید که درکار باشید، که اگر نه چیزی[15] کردنی بودی کل شماآنرا نگرفتی[16].» ومنظور او هماهنگ‌شدن با پویائی هستی است که مولانا فرموده:

جملهٔ بیقراریت از طلب قرار تست

طالب «بیقرار» شو تا که «قرار» آیدت[17]

بر اساس این اصل، حتی ارواح نیز، در حال سیلان‌اند و هر لحظه درحشری جداگانه ودر زادن ومردن وباز زادن:

جان پیش تو هر ساعت میریزد ومیروید

از بهر یکی جانی کس با تو سخن گوید؟[18]

ودر جای دیگر این پویش تکاملی را در انسان ودیگر موجودات چنین وصف می کند:

روانه باش به اسرار وسی تماشا کن
زآسمان بپذیر این لطیف رفتاری
چو غوره از ترشی رو بسوی انگوری
چو نی برو، زنی پی جانب شکرباری
زکودکی توبه پیری روانه‌ای ودوان
ولیک‌آن حرکت نیست فاش واظهاری[19]

مولانا این تغییرات‌آن به‌آن ولحظه به لحظهٔ هستی را در یکی از غزلیات خود بقدری ملموس ومحسوس بیان کرده است که مایهٔ شگفتی است قبل ازآنکه اصل غزل را بخوانید به شأن نزول این غزل، یا علت سرایش‌آن، توجه کنید. بر اساس روایت «مناقب‌العارفین‌افلاکی[20]» ـ که در اینمورد سندی برای نپذیرفتن‌آن نداریم واصل موضوع تقریباً قابل قبول است ـ یکی از شاهزاده‌خانمهای معاصر مولانا، نقاشی را نزد مولانا فرستاده بود، تا تصویری از مولانا برای‌آن شاهزاده خانم تهیه کند. وآن نقاش، یکی از نقاشان زبردست عصر بود که درکار تصویر اعجاز می‌کرد. نقاش در برابر مولانا ایستاد وتصویری ازاو تهیه کرد. بعدازمدتی احساس کرد که «آنچه اول دیده بودآن نبود، در طبقی دیگر رسمی‌دیگر زد چون صورت را تمام کرد باز شکل دیگر نمود در بیست طبق گوناگون صورتها نبشت وچندان که نظر را مکرر میکرد دیگرگون میدید مولانا این‌غزل را سرآغاز فرسود:

آه چه بیرنگ وبی‌نشان که منم
کی ببینی مرا چنان که منم
کی شود این روان من ساکن
این چنین «ساکن روان که منم»

تا آخر این غزل که نمایندهٔ این اندیشه است که‌آنچه را بظاهر ساکن و ایستاده تصور میکنیم در سفر است وحرکت. اگر اصل داستان هم ساختگی باشد این فکر در تأملات مولانا امری جاری وساری است ونمونه‌های بسیار دارد.

ب) جان جهان:

اگر با تاریخ مجادلات مذهبی و کلامی، در اسلام بخصوص در قرن سوم و چهارم آشنائی داشته باشید، بخوبی می‌دانید که عقاید گوناگون و قدیمی ملل مسلمان شده، در این دو،سه قرن چه گونه بهم آمیخته و در باب ذات الاهی ومسائل مربوط به حقیقت او وشناخت ومعرفت وی چه حرفها وچه مطالبی عرضه شده است. کافی است کتاب «مقالات الاسلامیین» ابوالحسن اشعری را - برای نمونه - ملاحظه کنید وببینید در باب ذات باری چه حرفهای مضحکی زده‌اند[۲۱]، حتی بعضی خدا را به وجب‌های خودش اندازه گرفته‌اند وهفت وجب بوده است! با اینکه اگر به قرآن نظر می‌کردند می‌دیدند که «خدا روشنائی زمین وآسمانهاست[۲۲]» و این بهترین سخنی است که میتوان در این باب گفت، همچنانکه، جهان بی‌نور قابل رؤیت نیست، بی‌او نیز جهان قابل تصور نیست. ولی دنبالهٔ مجادلات تاقرنها ادامه یافت. واین امر خاص فرهنگ اسلامی نیست بلکه تمام ملل چنین گیر و دارهای اعتقادیی داشته‌اند.

بهر حال اگر در فلسفهٔ نو افلاطونی، ارتباط خدا با جهان از رهگذر تعبیر «فیوضات» توجیه می‌شود وجهان را فیض وسرشاری وجود حق می‌دانند یا بعضی متفکران اسلامی، مانند عبدالکریم جیلی، در الانسان الکامل، جهان را «تنزلات»[۲۳] ذات حق می‌دانند، مولانا حق را از شدت ظهور وسریان در کاینات، به «هست نیست رنگ» تعبیر می‌کند:

در «غیب» هست عودی، کاین عشق ازوست دودی
یک «هست نیست‌رنگی» بالای هر وجودی.[۲٤]

ودر ظهورات گوناگون خود، هرلحظه تجلی ونقشی دارد:

موج برآید زخود ودر خود نظاره کند

سجده کنان، کای خود من ! آه، چه بیرون زحدی ![25]

وبدینگونه، در نظر او جان جهان، سریان در همهٔ کائنات دارد وبیرون از جهان نیست، به همین مناسبت است که از نظر او، برای اثبات ذات حق، دلیل نمی‌توان‌آورد وهیچ کس ازآفتاب دلیل طلب نمی کند ودر غزلیات شمس، این نکته را همواره تقریر میکند که «عقل اگر قاضی است، کــو خط ومنشور او؟» و همانگونه که گل وگلزارها دلیلی ندارند جز «بوی که در مغزهاست ورنگ کـه در چشمهاست»، ذات باری نیز از رهگذر استدلال قابل اثبات ونفی نیست:

یوسف کنعانیم روی چو ماهم گواست

هیچ کس از آفتاب، خط وگواهان نخواست

سرو بلندم، ترا راست نشانی دهم؟

ـ راست‌تر از سرو قد نیست نشانی راست.

ای گل وگلزارها ! کیست گواه شما ؟

ـ بوی که در مغزهاست رنگ که در چشم هاست.[26]

ودر «فیه مافیه» در تمثیل دیگری گوید: «همچنان باشد که‌چراغی آورده‌ای در پیش‌آفتاب، که‌آفتاب را با این چراغ می‌بینم، حاشا اگر چراغ نیاوری، آفتاب خود را بنماید، چه حاجت چراغ است»[27] به عبارت دیگر جهان را بی‌جان جهان نمیتوان تصورکرد، وجان جهان را بیرون از جهان. وچه قدر شبیه‌است این‌سریان حق در کاینات، درنظر او، با عقیدهٔ محیی‌الدین بن‌العربی درباب وجود، که آن را حقیقتی می‌داند که ذات وجوهرآن‌ثابت‌است وقدیم است وازلی[28] وهر قدر صورتهای وجودی‌آن دگرگون شوند،آن ذات وجوهر همچنان جاودانه است:

سرحبا «جان عدم رنگ» «وجودآمیز» خوش

فارغ از «هست» و«عدم» سرهر دوراآراستی.[29]

واین شبیه است به اندیشهٔ هگل درباب کلی کـه می گویـد: «کلی، آن

هستی مطلق وفرجامینی است که بنیاد همهٔ چیزهاست وجهان را از دل خویش پرورانده وبرآورده‌است».[30] در حقیقت، وجوداتی که آن بیکران‌جاودانه را احساس می‌کنند امواجی از دریای بی‌پایان هستی اویند، وقتی‌آن وجودجاودانه رابه‌اعتبار ذات وجوهر درنظرگیری آن را «حق» می‌توانی بنامی وهنگامی که به اعتبار ظهورات وتعینات‌آن‌را مورد نظر قرار دهی«جهان» است و «عالم» است ویا «خلق» وبدینگونه از این دو زاویهٔ دید: او هم «حق» است وهم «خلق». هم «جهان» است وهم «جان جهان». هم «قدیم» است وهم «حادث»، هم «ظاهر» است وهم «باطن». واز جمله عبارات معروف محیی‌الدین این است که می‌گوید: «سبحان من اظهرالاشیاء وهو عینها» [منزه است آنکه اشیاء را ظاهرگردانیده وخود عین اشیاء است[31]] اینک از مولانا بشنوید:

ای دولت وبخت همه دزدیده‌ای رخت همه

چالاک رهزن‌آمدی با کاروان آمیختی

چرخ وفلک ره می‌رود تا تو رهش آموختی

«جان» و«جهان» بر می‌پرد تا با جهان آمیختی[32]

واین عقیدهٔ جلال‌الدین مولوی وابن‌عربی چه مایه شبیه است به نظریهٔ «اسپینوزا» در وحدت وجود که حق را «طبیعت طابعه» می‌نامد وخلق را «طبیعت مطبوعه».[33]

به مناسبت همین اصل است که بسیاری از غزلهای مولانا از زبان خداست یا از زبان انسان کامل به اعتبار اینکه وجههٔ خدایی او بیشتر است وبحق نزدیک تر. زیرا ظهورات اسماء وصفات حق، در او بیشتر وآشکارتر است. تصویر اینکه حق جان جهان است، یکی از معانی بنیادی وزمینه‌هـای اصلی تفکر واحساس مولوی است:

جان بخشد وجان بخشد چندان که فناها را

در خانه وبان افتد هم ماتم وهم‌آوه

او جان بهاران است، جانهاست درختانش
جانها شود آبستن هم نسل دهد هم زه[٣٤]

و «او» پیوسته در حال‌آفریدن وصورت بخشیدن ویا تجلی است و«کل یوم هوفی‌شأن»[٣٥] هرلحظه از جانب او، حیات را مددی می‌رسد وکاراو بمانند بهاری است که بر درخت‌ها می‌وزد وهر درخت به تناسب استعدادش از فیض اوبهره‌مند می‌شود واین یک جریان مستمر ومداوم است:

گفت درختی به باد: «چندی‌وزی؟» باد گفت:
«باد بهاری کند، گر چه تو افسرده‌ای»[٣٦]

ج) انسان، :

انسان در نقطه‌ای ایستاده که « جهان » و « جـان جهان » را احساس می کند. بگفتهٔ شاعر معاصر در «مفصل خاك وخدا». از نظر مولانا پایگاه‌انسان در کاینات والاترین پایگاه است زیرا خوب‌ترین جلوه‌ای که آن مطلق در صورت تعینات هستی داشته در انسان مشاهده میشود. یعنی در این عالم صغیر. اگـر چه عشق در همهٔ کاینات سریان دارد، وحرکت در جهـان از نیروی عشق است اما بمناسبت اینکه عشق در انسان تجلی دیگری دارد، پایگاه او والاتر است از دیگر پدیده‌ها:

جملهٔ اجزای خاك، هست چو ما عشقناك
لیك تو ای روح پاك نادره‌تر عاشقی.[٣٧]

ودر این بیت:

آن بار که چرخ بر نتابد
از قوت عشق می کشانم.[٣٨]

در نظر مولانا، انسان‌آزاد است ومختار (در حدودی که اختیار واقعاً اختیار

است نه تصور بیهودهٔ این مفهوم[۳۹]) ودر سراسر مثنوی وغزلیات شمس همواره از این اندیشه سخن می‌گوید. او در میان اهل عرفان، تنها کسی نیست که بـه اختیار وآزادی انسان معتقد است زیرا بسیاری از صوفیه چنین عقیده‌ای داشته‌اند «عین‌القضات همدانی» آزادی‌را ضرورت وجودی انسان می‌شمارد، از مقولهٔ سوختن نسبت به‌آتش «چنانکه احراق درآتش بستند، اختیار درآدمی‌بستند[۴۰]» که یادآور سخن سارتر در عصر ماست که انسان مجبور به‌آزادی است ولی در تفسیر وتحلیل حوزهٔ این‌آزادی واختیار، مولانا بهترین وشیواترین تعبیرات نیرومند را در آثـار خود نشان داده است.

در مورد انسان وتکامل‌آن از ماده تا مرحلهٔ بشریت وآنگاه بر این قیـاس تا مرحلهٔ انسان کامل وابر مرد وبالا وبالاتر تا مرحلهٔ فرشتگی وپیوستن به جـان جهان، وسیر این دایرهٔ «اناالیه راجعون[۴۱]». با اینکه از روزگاران قبل‌از مولـوی سخنان بسیار گفته شده ولی در میان متفکران جهان، هیچ کس بخوبی او، وبزبان شعر وغزل، نتوانسته است اینگونه سیر انسان را از «حد خاك تا بشر» شهر به‌شهر ومنزل به منزل تصویر کند. این‌اندیشه در بسیاری‌از غزلهای مولانا، ودربسیاری از موارد مثنوی. فکر اصلی وبنیادی جهان‌بینی مولانا را در برمی‌گیرد:

از حد خاك تا بشر، چندهزار منزل است
شهر به شهر بردمت، بر سر ره‌نمانمت.[۴۲]

یا:

به مقام خاك بودی، سفر نهان نمودی
چو به‌آدمی رسیدی، هله‌تا به‌این‌نپایی.[۴۳]

اگر از تفاوت زاویهٔ بینش او با نیچه بگذریم، چه نزدیک‌است‌این‌جستجوی انسان کامل که گاه مولوی با شمع وچراغ به دنبال‌آن است، با حسرتی که نیچه در جستجوی ابرمرد دارد: «همهٔ‌آفریدگان تا کنون چیزی برتر وفراسوی خـــود

آفریده‌اند، و شما تنهامی‌خواهید فرو شدن این مدّ بزرگ باشید وبجای‌چیره‌شدن بر انسان، به حیوان بازگردید. بوزینه در برابرآدمی، چیست؟ - چیزی خنده‌آور ویا چیزی مایهٔ شرم دردناك. آدمی، در برابر «ابر مرد» همینگونه بود: چیزی خنده‌آور ویا چیزی مایهٔ شرم‌دردناك»[٤٤] اینک ازمولوی بشنوید، درمثنوی معنوی:

از «جمادی» مردم و«نامی» شدم
وز«نما» مردم به «حیوان» سر زدم
مردم از «حیوانی» و«آدم» شدم
پس چه ترسم کی زمردن کم شدم
حملهٔ دیگر بمیرم از «بشر»
تا برآرم از «ملا یک» پر و سر
وز «ملک» هم بایدم جستن زجو
کل شیءٍ هالك الا وجهه[٤٥]

ودر غزلیات شمس:

خاکی بودم خموش وساکن
مستم کردی به هست کردن
هستی بگذارم وشوم خاك
تا هست کنی مرا دگر فن[٤٦]

یا:

صد هستی دیگر بجز این هست بگیری
کاین را توفراموش کنی، خواجه کجائی؟[٤٧]

دیوان شمس، سرشار از این اندیشه است که انسان همواره در حال زادن ومردن وباز زادن است با اینهمه جنینی است در شکم هستی تا به انسان کامل برسد:

عرش وفلک وروح ، دراین گردش احوال
اشتر به قطارنـــــد و تــو آن بازپسینی
می‌جنب توبرخویش وهمی‌خورتوازاین خون
کاندرشکم چـــرخ یـکی طفل جنینی
درچرخ دلت ناگه یک درد درآیـــــد
سر برزنی ازچـــرخ ، بـدانی که نه‌اینی
ماه نهمت چهرهٔ شمس الحق تبریـــــز
ای آنکه امان دو جهـان را تو امینی..[48]

باید توجه داشت که مولانا مجموعهٔ تفکرات خودرا درباب هستی و از جمله انسان بربنیاد اصل دیالکتیک‌عرفانی خود ، قرار داده واین تکامل را نیز حاصل مبارزهٔ اضداد در درون انسان می‌داند همانگونه که جنگ اضداد در جهان ماده ، تکامل حیات مادی است وپروسهٔ زندگی ، بدون توجه به جنگ اضداد قابل ادامه وتفسیر نیست ، تکامل معنوی انسان نیز حاصل مبارزهٔ اضداد معنوی یا مادی است که در درون انسان بودیعت نهاده شده است .

حتماً ماجرای خلقت انسان را در قیاس بافرشتگان و بهائم در مثنوی خوانده‌اید که خداوند فرشتگان‌را از خرد محض آفرید و جانوران وبهائم را از غریزه وشهوت محض واینان ازتکامل ـ در قیاس با انسان ـ بهره‌ای ندارند وهمانند که هستند[49] ، درصورتی که انسان ترکیبی است از اضداد « غریزه » و «عقل» واز جنگ این اضداد است که تکامل انسان‌را تا ابرمرد و «انسان کامل » وبالاتر ، مولانا تفسیرمی کند . بنابراین ، اصل دیالکتیک عرفانی مولانا را ، دراین اندیشهٔ تکامل باید مورد نظر قرارداد .

برای کسانی که دیوان شمس را مطالعه می کنند ونیز کسانی که سرگذشت مولانا را شنیده یا خوانده‌اند ، همیشه این پرسش باقی است که اینهمه دلبستگی

وشیدائی یک انسان به انسان دیگر چه گونه قابل توجیه است ؟ حقیقت امر این است که اینهمه ستایش و بزرگداشت که در دیوان کبیر نسبت به شمس تبریزی دیده میشود . به اعتبار دیگری است ، یعنی شمس به عنوان شمس مطرح نیست بلکه شمس یکی از وجوه تجلی انسان کامل ، در تاریخ است واین امری است که ازآغاز تاریخ بشریت جلوه‌ها وظهورات گونا گونی داشته است[٥] . مولوی ستایشگر ظهورات انسان کامل در تاریخ است ، در حقیقت خودرا در آینهٔ وجود شمس می‌نگرد وچیزی را که امتدادی است از آغاز تا بی‌نهایت :

آن سرخ قبایی که چومه پار برآمـــد
امسال در این خرقهٔ زنگار برآمـــد
آن ترک که آن سال به یغماش بدیدی
آن است که امسال عرب‌وار برآمـــد[٦]

تا آخر این غزل وغزلی که شاعری دیگر با بیانی بازتر و گویاتر همین اندیشه را باواریاسیون‌های مختلف بیان کرده و مستزادی است با مطلع : هرلحظه به‌شکلی بت‌عیار برآمد[٢] ومتأخرین آن را « ظهورات ولایت مطلقهٔ علویه » خوانده‌اند .

اینگونه نگرش به انسان کامل ، به اعتبار خلافت الاهی وجنبهٔ لاهوتی‌یی است که در ذات انسان سرشته شده است و اینکه در روایات می‌خوانیم: «خلق آدم علی‌صورته»[٣] گویا صدور روایت ـ وشایدهم جعل آن ـ ناظر به همین خصوصیت انسانی باشد که خلیفهٔ خداست و حضور او در کاینات معنای دیگری به آفرینش میبخشد و از جهاتی قابل مقایسه با تفسیر «فلاسفهٔ وجودی » از هستی انسان است[٤] ، وچه زیباست تصویر عظمت بیکران انسان در محدودهٔ این قالب کوچک وخاکی که به گفتهٔ مولانا :

تنگ است مرا هر هفت فلک
چون می‌رود او ، در پیرهنم ؟[٥]

اندیشهٔ انسان کامل ، در تصوف اسلامی از مسألهٔ «ولایت » سرچشمـــه

می‌گیرد . نخستین کسی که اصطلاح انسان کامل را در آثار خویش به کار برده محیی‌الدین بن العربی است و برطبق عقیدهٔ نیکلسون ، مولوی و ابن‌عربی ، نخستین کسانی هستند که این اصطلاح ومفهوم را درتصوف‌داخل کرده‌اند[۵۶] . در میان محققان معاصر ، دکتر کامل شیبی ، معتقد است که ابن عربی اصطلاح انسان کامل را از رسائل اخوان‌الصفا گرفته . در آنجا « انسان فاضل » به اعتبار «مدینهٔ فاضله» به کار رفته است .[۵۷]

حقیقت محمدیه ، که ابن‌عربی ، بیش از حد به آن پرداخته ودرباب آن سخن گفته عبارت است از یک امر مستمر در تاریخ که خاص دورهٔ اسلامی نیست ، بلکه از آغاز آفرینش پیوسته ظهوراتی داشته ودر هر دوره‌ای در یکی از انبیاء یا اولیاء جلوه کرده است واین همان مفهوم انسان کامل است و از صفات انسان کامل یکی بیکرانه بودن وسعهٔ وجودی اوست چرا که وی به‌مصداق «علم‌آدم‌الاسماء[۵۸]»(آدم از نظرگاه‌محیی‌الدین رمز انسان کامل‌است[۵۹]) مظهر اسماء وصفات‌الاهی‌است وچون اسماء وصفات الاهی لایتناهی است، انسان کامل‌نیز بیکرانه است . دراینجابایدباز، یادآوری شود که اصل این فکر از مسألهٔ ولایت واهمیت آن در عرفان برخاسته .

از دیر باز ، ولایت وختم ولایت ، وبحث از صفات اولیاء در میان عرفای اسلامی مطرح بوده ونخستین کسی که دراین باب کتابی ویژه پرداخته محمدبن‌علی‌حکیم ترمذی است که کتاب « ختم الاولیاء » را نگاشته[۶۰] وپس‌از او تا عصر محیی‌الدین ، دیگر صوفیه نیز موضوع را مورد توجه داشته‌اند وابن‌عربی آخرین حرفها را دراین باب زده است[۶۱] .

مطلب دیگری که در اینجا قابل یادآوری است ، موضوع ارتباطی است که میان اندیشهٔ ولایت در اصطلاح صوفیه وولایت درمبانی عقیدتی تشیع وجود دارد . بی‌گمان‌خصوصیاتی که برای «ولی» در عرفان نقل شده است قابل انطباق است

باخصایص «امام» درعقاید شیعی با تفاوتهایی . و از اینجا بعضی از محققان ، به ریشه های مشترك تشیع و تصوف رسیده‌اند[62].

در هرعصری ، انسان کامل ، یا حقیقت محمدیه ، در شخص یا اشخاصی ظاهر میشود ویکی از مسائل عمدهٔ کتب صوفیه همین است که آیا ولی‌نسبت به‌مقام خویش آگاهی دارد یا نه ؟ ومباحثی‌دیگر از همین‌دست. بهر حال قطب در تصوف همین انسان کامل یا مظهر حقیقت محمدیه باید باشد وعبدالکریم جیلی باصراحت می گوید که من آن‌را (حقیقت محمدیه یا ظهورات انسان کامل را) در فلان‌شیخ خویش در فلان سال دیدم[63].

از جنبه های درویشی وسلسله‌بازی‌های قضیه ومسألهٔ قطب‌های رسمی اگر چشم بپوشیم ، نفس مسألهٔ ولایت‌وانسان کامل‌یا ظهورات حقیقت محمدیه‌درتاریخ خود موضوع جالبی است که باید تأثیر آن‌را در آثار ادبی فارسی جستجو کرد:

رندان تشنه لب را آبی‌نمی‌دهد کس
گویی ولی‌شناسان رفتند ازاین ولایت[64] (حافظ)

در غزلیات شمس ، آنجا که انسان بطور مطلق و گاه در جامهٔ‌شمس‌تبریزی، مورد ستایش قرار می گیرد باید به‌این‌نکته توجه داشت که انسان به اعتبارمظهریت اسماء وصفات الاهی‌است که مورد ستایش‌است ، نه‌فرد معینی از افراد بطورخصوصی وشمس تبریزی نمایشگر کسی است که بار امانت عشق را در زمین‌حمل کرده‌است، باری که آسمانها ازکشیدن آن سرباز زدند :

چون امانت‌های حق را آسمان طاقت نداشت
شمس‌تبریزی چه گونه گستریدش‌در زمین[65]

وپیش از این یادآور شدیم که مولانا انسان را به گونهٔ جنینی می‌بیند که‌در شکم هستی است وباید سرانجام متولد شود وآن تولد در شمس تبریز (=انسان‌ـ کامل) جلوه می کند ومناسب سخن عیسی‌است که « لن یلج ملکوت السموات ـ

من لم یولد مرتین[٦٦]» [آنکس که به تولدی دیگر نرسد ، از ملکوت آسمانها محروم است] :

ای آنکه بزادیت چودرمرگ رسیدید
این زادن ثانی‌است بزایید بزایید.[٦٧]

حال ، آن نکته را که در آغاز یادآور شدیم ـ که مولوی خویش را در آینهٔ وجودی انسان کامل [= شمس‌تبریز] می‌بیند ـ دراین‌ابیات بخوانید :

شمس تبریز خود بهانه‌ست
ماییم به حسن ولطف ماییم
با خلق بگو ـ برای روپوش ـ
ک «او شاه کریم و ما گداییم»
مارا چه زشاهی وگدایی
شادیم که شاه را سزاییم
محویم به حسن شمس تبریز
در محو ، نه‌او بود ، نه‌ماییم[٦٨].

در پاسخ این پرسش که زندگی چیست ؟ مولانا معتقد است که در روند تکاملی حیات زندگی عبارت است از درگیری اضداد . چون حیات مساوق‌باحرکت است وحرکت از برخورد اضداد ، یعنی از « دوئیت» به وجود می‌آید :

این‌جهان ، زین‌جنگ[٦٩] قائم می‌بود
در عناصر در نگرتاحل شود
چار عنصر ، چاراستون قوی است
که برایشان سقف دنیا مستوی است
هر ستونی ، اشکننده‌ی آن دگر
استن آب ، اشکننده‌ی هر شرر
پس بنای خلق ، براضداد بود
لاجرم جنگی‌شدند از ضر وسود[٧٠]

اصل تمایل دو قطب متضاد ، اصل نخستین حیات است. اریک فروم ، در بحث از حقیقت عشق ، که آن‌را راز هستی وپایه‌اش‌را اصل‌تمایل دو قطب متضاد می‌داند می‌گوید : « این اصل تمایل دو قطب مذکر و مؤنث در طبیعت نیزموجود است ، نه تنها از آنچه به طور آشکار در حیوان ونبات دیده می‌شود. بلکه‌در تمایل دو قطبی ،دو کار اساسی یعنی دریافت کردن ونفوذ کردن نیز به چشم می‌خورد . منظور از این ، تمایل زمین وباران ، رودخانه واقیانوس ، شب وروز ، تاریکی و روشنائی ، ماده و روح بایکدیگر است[71]» و بعد خود به سخن‌مولانا استشهاد کرده می‌گوید : « این نظریه را مولانا جلال‌الدین رومی ، عارف وشاعر بزرگ اسلام ، با زیبائی خاص بیان میکند . بعد ابیاتی از مثنوی آورده که چند بیت آن نقـــل می‌شود :

روز وشب ظاهر دوضد دشمن‌اند
لیک هردو یک حقیقت می‌تنند
هریکی‌خواهان دگر راهمچوخویش
از پی‌تکمیل‌فعل و کار خویش»[72]

ودر غزلیات شمس گوید :

خر فروشانه یکی بادگری در جنگ‌اند
لیک چون وانگری متفق یک کارند[73]

یکی از مهمترین زمینه‌های اصلی شعرهای عاطفی مولانا را مسألهٔ « وطن اصلی‌انسان» تشکیل می‌دهد[74]. صوفیه ، از وطن تلقی خاصی دارند. آنها به‌وطن بعنوان زادبوم ومحل پرورش انسان نمی‌نگرند بلکه معتقدند انسان از جهانی دیگر آمده است و سرانجام به همان عالم باید بازگردد .

فصل مشبعی از شعرهای دیوان شمس را ، و نیز بخشهایی از مثنوی را ،این اندیشه فرا گرفته ومولانا با تنوع هرچه تماستر وچشم گیرتری، این شوق بازگشت را درآثار خویش تصویر کرده است . او ، هر نفس ، آواز عشق را از چپ و راست

می‌شنود که انسان را به آن وطن اصلی فرا می‌خواند و انسان را به گونهٔ مرغابی‌یی می‌بیند که از « دریای جان » زاده و سرانجام به آن « بحر » می‌پیوندد:

خلق ، چو مرغابیان ، زاده ز دریای جان
کی کند اینجا مقام مرغ کزآن بحرخاست؟[۷۵]

برروی هم اعتقاد صوفیه چنین است وآنها حدیث «حب‌الوطن‌من‌الایمان»[۷۶] را به این «وطن‌الاهی » تفسیر کرده‌اند و گفته‌اند : « این وطن مصر وعراق وشام نیست ، این وطن شهری است کان رانام‌نیست[۷۷]» . همان «نا کجاآباد[۷۸]» سهروردی ومفهوم داستان رمزی «قصة‌الغربة‌الغربیة[۷۹]» شهاب‌الدین‌سهروردی . کمال واقعی ، در پایان این سفر است وتمام دگرگونیهای انسان (دیالکتیک اضداد معنوی و مادی) امتداد این سفر است :

آنکو زخاك ابدان کند ، مردودرا کیوان کند.
ای خاك تن ! وی دود دل ! بنگر کداست می کند :
یک لحظه‌ات پرمی‌دهد ، یک لحظه لنگر می‌دهد ،
یک لحظه صحبت می کند ، یک لحظه شامت می کند؛
چون مهره‌ای در دست او ، که باده وگه مست او ،
این مهره‌ات را بشکند ، والله تمامت می کند.[۸۰]

از نظر مولانا ، مرگ ، نقطهٔ پایانی نیست . آغاز دیگر است ، تصویری که وی از مرگ دارد از نوع تلقی دیگران نیست . مرگ ، در دیدگاه او ، پلی‌است که باید از آن گذشت تا به دایرهٔ «اناالیه‌راجعون[۸۱]» رسید . هراس‌از مرگ راهراس از خود می‌داند . وبرآنست که مرگ آینه‌ای است که ما حقیقت خودرا درآن‌میبینیم اگر این حقیقت زشت است ، تقصیر مرگ نیست واگر زیباست ، زیبائی‌آن، چیزی جز واقعیت وجودی خود ما نیست . او در بسیاری از قسمت‌های مثنوی وغزلیات شمس این نکته را یادآور شده است که مرگ، آینه‌ست وجمال هستی‌تورا درخویش جلوه‌گر می کند ، اگر زشتی زشت است واگر زیبائی مرگ نیز زیباست :

مرگ آینه است وحسنت در آینه درآید
آیینه بربگوید: خوش‌منظر است مردن[۸۲]

ودر مثنوی فرموده :

مرگ هر یک‌ای پسر همرنگ اوست
پیش دشمن دشمن وبردوست دوست[۸۳]

بهمین مناسبت ، از نظر مولانا ، مرگ جای تأسف نیست . و بهمین دلیل است که وی چندین سال در اشتیاق شمس تبریزی غزلهای پرشور و حالت سروده ولی در مرگ شمس جز یکی دومرثیه ، آنهم بسیار بی‌حالت ، ندارد ونشان‌می‌دهد که آن مرثیه‌ها ازسر اعتقاد نبوده ، بلکه نوعی ادای تکلیف ومراعات جانب ظواهر بوده است .

از نظر مولانا ، رستاخیز ، چیزی است که ماهم اکنون درآنیم . یعنی براساس اصل اول نظریات او که بیقراری هستی است، ماهمواره درحال گذراندن رستاخیزیم، هرلحظه برانسان حشری است و از مرحله‌ای به‌مرحله‌ای دیگر پیوسته درمردن وزادنیم نه تنها « تولدی دیگر » در انتظارماست که تولدها و مردنهای بیشمار در پیش داریم :

هرطرفی علامتی ، هر نفسی قیامتی
تانکنی‌ملامتی، گر شده‌ام سخنوری[۸۴]

قطب‌محیی جهرمی ، از شیفتگان مولانا ، در این‌باره گوید : « و ما بدین‌جان که جهان را اثبات کنیم «جان‌عام» خواهیم که مساوق با «هستی» است نه‌آن‌جان که حکیمان آن‌را اثبات کرده‌اند ، وآسمان‌را جانوری پنداشته‌اند[۸۵] .»

مولانا عشق را نیروی محرکهٔ پدیده‌های کاینات می‌داند ودر همهٔ اجزای هستی آن‌را جاری می‌بیند . سریان عشق درعالم وجود و اجزای کاینات یکی دیگر از زمینه‌های اصلی اندیشه‌های اوست :

اگر این آسمان عاشق نبودی
نبودی سینهٔ او را صفایی
وگر خورشید هم عاشق نبودی
نبودی در جمال او ضیایی
زمین و کوه اگر نه عاشقندی
نرستی از دل هر دو گیایی
اگر دریا ز عشق آگه نبودی
قراری داشتی آخر به جایی[۸۶]

در غزلیات شمس و در مثنوی، پیوسته این اندیشه دنبال می‌شود و با تمثیلهای گوناگون توصیف می‌شود. انتظار، یکی از جلوه‌های عشق است که تکامل را در درون خود نهفته است و در نظر مولانا هرگونه حرکتی وسیری که در روند تکاملی حیات و پروسهٔ زندگی دیده میشود برخاسته از انتظاری است:

بهر باران، چو کشت، منتظر است
سینه را سبز و لاله‌زار کند
بهر خورشید، کان، چو منتظر است
سنگ را لعل آبدار کند
انتظار حبوب، زیر زمین
هر یکی دانه را هزار کند[۸۷]

عشق، مانند عالم، بی‌آغاز وبی‌انجام است: شاخ عشق اندر ازل دان بیخ عشق اندر ابد، این شجر را، تکیه‌برعرش وثری و ساق نیست[۸۸]. و در جای دیگر گوید:

از من دو سه سخن شنواندربیان عشق
گرچه مرازعشق سر گفت‌وگوی نیست
اول بدان که عشق نه‌اول نه‌آخر است
هرسو نظر مکن که ازآن‌سوی‌سوی‌نیست[۸۹]

عقیدهٔ مولانا درباب عشق واینکه حرکت‌های هستی ، همه از نیروی عشق سرچشمه می گیرد شبیه است به عقیدهٔ محیی‌الدین‌بن العربی که می گوید : «فما ثم حرکة فی‌الکون الا وهی‌حبیة»[۹۰] [= پس بدین گونه هیچ جنبشی در جهان نیست مگر اینکه مایه از عشق دارد] واین‌مسأله‌را عزیزنسفی، در الانسان‌الکامل، بعنوان «حرکت شوقی هستی» مورد بحث قرار داد که : « .... از اینجا گفته‌اند که وجود، مملو از عشق است وبرخود عاشق است ، جملـــه درحرکات‌اند و حرکت شوقی دارند ، خودرا می‌طلبند»[۹۱] از مولانا بشنوید :

چه جای‌خاك که برکوه جرعه‌ای بر ریخت
هزار عربده آورد و شورش و خاســـی[۹۲]

در نظر او ، همهٔ عالم ، نقش کمال عشق است :

چون آینه‌ست عالـــم ، نقش کمال عشـــق است
ای مردمان! که دیده‌ست جز وی‌زکل زیاده؟[۹۳]

اینک از مثنوی بخوانید :

دور گردون ها ز موج عشق‌دان
گرنبودی عشق بفسردی جهان
کی جمادی محوگشتی در نبات
کی‌فدای روح گشتی نامیات
هریکی برجا ترنجیدی چو یخ
کی‌بدی پران وجویان چون‌ملخ[۹۴]

غرض از یادآوری این نکته درباب جهان‌بینی مولانا ، فقط نشان دادن‌خطوط عمومی فکر او درباب جهان وجان جهان وانسان بود، وگرنه رسیدگی به مجموع اندیشه‌ها ولحظه‌های ذهنی او مجالی گسترده می‌طلبد و روزی باید به تحلیل دقیق وجامع نظریات او در زمینه‌های مختلف،براساس غزلیات شمس ومثنوی و دیگـــر آثارش،پرداخت . مقصود ما ایجاد روزنه‌ای خرد بود بر جهانی بزرگ ، تا بهنگام

خواندن غزلیات شمس درآنسوی لذتی که از هنر شاعری او می‌بریم از حوزهٔ عاطفی واندیشگی او نیزآگاهیهای مختصری داشته باشیم .

نکته‌ای که در اینجا باید یادآوری شود این است که تمام این اندیشه ها، در دستگاه ذهنی او حالت عاطفی دارد. نه اینکه بانگرش منطقی ، وی به این روابط و مسائل رسیده باشد. او برخلاف اغلب شاعران وادیبان ما که شعرشان چیزی است وزندگی‌شان چیزی واندیشه‌شان چیزی دیگر ، تمام این مسائل را با زبان عاطفه تصویر میکند نه با زبان اندیشه. اگر در مثنوی که نمودار نوع تعلیمی Didactic شعرمولاناست ، در مواردی کوشش ذهن ، جنبهٔ نوعی استدلال و منطق بخود می گیرد؛در غزلیات شمس تمام این اندیشه‌ها و زمینه‌های فکری ، صبغهٔ عاطفی دارد و شما می‌دانید که اگر دشوارترین مفاهیم علمی ، بتواند در ضمیر شاعر ، صبغهٔ عاطفی بخود بگیرد ، میتواند موضوع بلندترین شعرها قرار گیرد و برعکس زنده‌ترین و طبیعی‌ترین مفاهیم هستی و روابط انسانی ، اگر با ذهن منطقی وبیان منطقی تصویر شود ، شعر نیست .

بی گمان ، در میان شاهکارهای ادبیات ملل اسلامی ، وشاید ادب جهان، شعر هیچ شاعری به اندازهٔ مولانا ، از لحاظ گسترش حوزهٔ عاطفی وهیجانات روحی وسیلابهای روانی ، حرکت وپویائی وبیقراری ندارد واز مهمترین عواملی که در ثبت وارائهٔ این احوال به زبان شعری او کمک کرده ، یکی ، خطاب های بیش از حدی است که در شعر او هست .

در دیوان هیچ شاعری ، به اندازهٔ دیوان شمس «خطاب» و «جمله های ندائی» وجود ندارد واین نوع بیان ، خاص شاعران عاطفی است . او حتی دربیان خبری وغیرخطابی نیز از فرم خطابی استفاده می کند :

ای خوش منادیهای تو ، در باغ شادیهای تو
برجای نان شادی‌خورد ، جانی که شد مهمان‌تو.[۹۰]

یا :

ای شاد آن فرخ رخی ،کورخ بدان رخ آورد
ای کّر وفّر آن دلی کوی سوی آن دلخواه شد[۹۶]

یا :

ای‌شاد وخندان ساعتی ،کاین ابرها گرینده شد .
یارب خجسته حالتی کان برقها خندان شود .[۹۸]

برای اینکه نسبت آماری این قضیه ، تاحدی، روشن‌شود ؛ میتوانید ده غزل اول دیوان شمس را برای نمونه با ده غزل آغاز دیوان هرشاعری ـ حتی‌سعدی و حافظ ـ مقایسه کنید ونسبت جمله های خطابی وندایی آنها را بسنجید.

حواشی

۱) درباب وجوه اشتراک عقیدهٔ محیی الدین بن العربی‌درخصوص « اعیان ثابته » ونظرمعتزله در باب « معدومات » رجوع شود به مقالهٔ دکترابوالعلاء عفیفی درمجموعهٔ « الکتاب التذکاری ، محیی الدین بن العربی ، فی الذکری المئویة الثامنة لمیلاده ، ۱۱۵۶ ـ ۱۲۴۰» چاپ مصر، وزارة الثقافة ۱۹۶۹م ـ ۱۳۸۹ﻫ . ق . صفحات ۲۰۸ به بعد . محیی الدین اصطلاح اعیان ثابته را برای نخستین بار به‌کار برده ومنظورش از« اعیان »حقایق وذوات اشیاء یا ماهیات است و برروی هم وقتی از اعیان ثابته سخن می‌گوید ،بیش‌و کم ، سخن از عالمی معقول در مقابل عالم محسوس ، می‌گوید . و همین « اعیان ثابته » را گاه به عنوان « معدومات » می‌خواند که بیشک متاثر از عقاید معتزله است اما با معتزله درتمام وجوه این بحث ، هم عقیده نیست . مرحوم دکتر ابوالعلاء عفیفی از ریشه‌های افلاطونی و نیز ارسطوئی ، نظریهٔ اعیان ثابتهٔ او بحث کرده است .

۲) دیوان کبیر [غزلیات شمس تبریزی] چاپ استاد بدیع الزمان فروزانفر ، انتشارات دانشگاه تهران، جلد پنجم ص ۱۰۴ در این مقاله تمام ارجاعات بههمین چاپ خواهد بود.

۳) همان مرجع ، جلد دوم ص ۱۵۷

٤) مثنوی معنوی ، نیکلسون ، لیدن (۳۳ - ۱۹۲۵) دفتر سوم بیت ۳۷۷۰ به بعد. در این مقاله تمام ارجاعات به مثنوی ، به همین چاپ خواهد بود .

۵) دیوان کبیر، جلد دوم ص ۲۰۱

٦) بیتی است از منظومهٔ حکیم سبزواری که در ادای این مقصود ، رسائی خاصی دارد ، رجوع شود ص ۱۲٦ چاپ گراوری ناصری تهران ۱۳٦۷ قمری

۷) دیوان کبیر، جلد سوم ص ۳۰۲

۸) فلسفه هگل، تالیف و . ت. ستیس، ترجمهٔ دکتر حمید عنایت، چاپ فرانکلین ۱۲۳-۱۲۲ دیده شود. غرض نشان دادن مشابهت تکرمولاناست در بینش دیالکتیکی عرفانیش با بینش دیالکتیکی ایده آلیست هگل .

از اینجاست که مولانا، هرچیز را، از درون ضدش می‌طلبد «روشنائی» را از درون « تاریکی » و «امید» را از درون «یأس» و«هستی» را از درون «نیستی» و « قرار » را ازدرون « بیقراری » و «گوارش» را از « ناگواری» و«مراد» را از «بیمرادی» و «مهر» را از درون «بی‌مهری‌وجور» ، حال از اوبشنوید :

جملهٔ بیقراریت از طلب قرار تست
طالب بیقرار شو تـا که قرار آیدت
جملهٔ ناگوارشت ازطلب گوارش است
ترك گوارش ارکنی زهر گوار آیدت
جملهٔ بی مرادیت ازطلب مراد تست
ورنه همه مرادها همچو نثار آیدت
عاشق جور یار شو عاشق مهر یارنی
تاکه نگار نازگر عاشق زار آیدت

واین همان اندیشه‌ای است که در این بیت حافظ فشرده می‌شود:

از خلاف آمد عادت بطلب کام که من
کسب «جمعیت» از آن زلف «پریشان» کردم

مقایسه شود با سخن شمس تبریزی (مقالات ، چاپ تهران ۱۳٤۹ ص ۱۹٤) که گوید : «مرد آن باشد که درناخوشی خوش باشد، درغم شاد زیرا که داند که آن مراد در بی‌مرادی، همچنین درپیچیده است. درآن بی‌مرادی امید مراد است و درآن مراد غصهٔ رسیدن بی‌مرادی. آن روز که نوبت تب من بودی، شادبودمی که رسید صحت فرداو آن روز که نوبت صحت بودی، درغصه بودمی که فردا تب خواهد بودن»

۹) اصطلاح تبدل امثال واصطلاح خلع ولبس گرفته شده ازقرآن کریم است و اصولا در قرآن زمینهٔ این فکر جلوه‌هائی دارد . صدرالدین شیرازی (معروف به ملاصدرا که از فلاسفهٔ بزرگ قرون متأخر وازبزرگترین متفکران عهد اسلامی است ونظریهٔ حرکت جوهری بنام اوتمام شده) خود میگوید که بنیاد اندیشهٔ حرکت جوهری در آیهٔ « وتری الجبال تحسبها جامدة وهی تمرمر السحاب [کوه‌ها را می‌نگری ومی‌پنداری که آن کوه‌ها ایستاده وجامدند حال‌آنکه مانند ابردر پویائی وگردش‌اند](قرآن کریم، سورهٔ نمل آیهٔ ۸۸) آمده است این مفهوم را با تعبیراتی ازنوع « تجدد امثال » و« خلع ولبس» و « تجدد مظاهر » و«خلق جدید » و « حشرنوین » و« تعاقب امثال» و « قیامت نقد » در آثار فلاسفه و عرفای قرون بعد ازمولانا بسیارمیتوان دید .

۱۰) نظام ، بروایت اشعری ، درمقالات الاسلامیین (جلددوم، ص ٦) می‌گوید همهٔ اشیاء در حرکت‌اند . ازهمان آغازآفرینش الاهی ، اشیاء درحرکت‌اند به حرکت « اعتماد». و سکون ازنظر او قابل تصور نیست مگر بعنوان توازنی که میان متحرکات وجود دارد ، ومنظورش از « حرکت اعتماد» هم این امراست . او به دو نوع حرکت در اشیاء قائل است : « حرکت اعتماد » و دیگری « حرکت نقله » که ازمکانی به مکانی است . بر روی هم یک حرکت ضروری و ازلی و ابدی هست که آنرا حرکت اعتماد می‌خواند و یک حرکت محسوس ظاهری که در مکان است و آن را « حرکت نقله » می‌خواند . به تعبیر دیگر حرکت« از مکانی » و حرکت« درمکانی » . برای تفصیل بیشتر رجوع شود به مقالات الاسلامیین اشعری ، جلد دوم ص ٦ و مذاهب الاسلامیین عبدالرحمن بدوی ، جلد اول ص ۲۳٤ چاپ بیروت.

۱۱) دیوان کبیر، ج اول ص۲٦۹

۱۲) رجوع شود به فصوص الحکم محیی‌الدین بن العربی، به تصحیح و تعلیق مرحوم دکتر ابوالعلاء عفیفی چاپ بیروت ، دارالکتاب العربی‌ص۱۲۵ درآنجا می‌گوید هیچ کس براین امر (مسألهٔ تجدد و سریان عالم) توجه نکرده مگر اشاعره که اشاعره ، آن را در بعضی از موجودات (که عبارتنداز‌اعراض) در یافته‌اند و حسبانیه (به کسر یا به ضم ح که بنا برشرح عبدالرزاق کاشانی باید منظور ازآن سوفسطائیان باشدا گرچه داود قیصری آن را جسمانیه ازجسم‌خوانده. حاشیهٔ مرحوم دکتر عفیفی دید شود) آن را درتمام عالم دریافته اند . بعد توضیح می‌دهدکه هم اشاعره و هم حسبانیه در قسمتی از تشخیص خود برخطا رفته‌اند . زیرا حسبانیه درعین آگاهی از تبدل عالم به این مسأله که وجود ذاتی است واحد ، پی نبرده اند واشاعره نیز ندانسته‌اند که عالم چیزی نیست مگرمجموعه‌ای از اعراض که همواره درتبدل است چراکه العرض‌لایبقی‌زمانین . مرحوم دکترعفیفی توضیح بسیارخوبی داده‌که چگونه محیی الدین ذات وجوهروجودراکه حق است در برابرتمام عالم‌که اعراض‌اند قرارداده

وازهمین جا به نظریهٔ وحدت وجود خود رسیده است رجوع شود به جلد دوم فصوص (حواشی دکتر عفیفی ، ص ۱۰۱ به بعد) ودر تقریر بیشتراین مسأله که ازغزلیات شمس نمونه آوردیم این ابیات را از مثنوی معنوی بخوانید :

هرنفس نومی شود دنیا و ما　　بی خبر از نو شدن اندر بقا
عمر، همچون‌جوی، نونومی‌رسد　　مستمری می‌نماید در جسد
آن زتیزی مستمرشکل آمده‌ست　　چون شررکش تیز جنبانی بدست
شاخ آتش را بجنبانی بساز　　در نظر آتش نماید بس دراز
این درازی مدت از تیزی صنع　　می‌نماید آتش انگیزی صنع

(مثنوی معنوی ۷۱ دفتراول چاپ نیکلسون).

۱۳) رجوع شود به اسفار (الحکمة المتعالیة فی الاسفار العقلیة الاربعة) صدرالدین محمد شیرازی (ملاصدرا) الجزء الثالث من السفرالاول ، مطبعة الحیدری فی‌طهران ص ۱۱۰ به بعد.

۱٤) چیزی که از زندگی این عارف تقریباً گمنام قابل ملاحظه است کوششی است که وی برای ساختن مدینه‌فاضله‌ای بنام (اخوان‌آباد) داشته. باجمعی‌از یاران وهمدلان خود، دهکده‌ای بوجودآورده بودند و برنامهٔ کارشان مقداری کشاورزی و کارهای ضرور زندگی بود و بقیهٔ اوقات را در مطالعه و بحث ومراقبت دراحوال انسان میگذراندند.

۱۵) متن‌چاپی ، خیر وظاهراً غلط است

۱٦) مکاتیب فارسی عبدالله قطب (چاپ تهران، ابن‌سینا ۱۳۳۹) ص۱۳۳-۱۳٤

۱۷) دیوان کبیر، جلد اول ص ۱۹۵

۱۸) همان مأخذ ، جلد اول ص ۱۰

۱۹) همان مأخذ ، جلد پنجم ص ۲۸۹

۲۰) مناقب العارفین ، شمس الدین احمد افلاکی ، به تصحیح وحواشی تحسین یازیجی چاپخانهٔ انجمن تاریخ ترک ، آنقره ۱۹٦۱ جلد اول ص٤۲٦

۲۱) در باب تصورهای‌گوناگون قدمای فرق اسلامی درباب ذات باری رجوع شود به: مقالات الاسلامیین اشعری

۲۲) قرآن کریم ، سورهٔ نور، آیهٔ ۳۵

۲۳) رجوع شود به انسان الکامل فی معرفة الاواخرو الاوائل ، عبدالکریم جیلی ، ص ۲۰

۲٤) دیوان کبیر، جلد ٦ ص ۲۰۱

۲۵) همان مأخذ ، جلد ۵ ص۲۰۱

۲٦) همان مأخذ ، جلد۱ ص۲٦۸

۲۷) فیه ما فیه ، به تصحیح استاد بدیع الزمان فروزانفر ، ص ۸ انتشارات امیر کبیر تهران ۱۳٤۸

۲۸) رجوع شود به مقالهٔ « ابن عربی فی دراساتی » بقلم ابوالعلاء عفیفی درالکتاب التذکاری، صفحهٔ ۱۰ ونیزمقدمهٔ او برفصوص الحکم محیی الدین چاپ بیروت

۲۹) دیوان کبیر، جلد ٦ ص ۹۸

۳۰) فلسفهٔ هگل ، ص ۱۷ - ۱٦

۳۱) فتوحات مکیة جلد دوم ص ٦۰٤ بنقل دکترعفیفی درمقالهٔ « ابن عربی فی دراساتی»در الکتاب التذکاری ص ۱۰

۳۲) دیوان کبیر، جلد ٥ ص ۱۹۱

۳۳) اسپینوزا ذات واجب راازلی وابدی وسرمدی‌می‌داند وموجودی جزاونمی‌شناسد وموجودات دیگررا « صفات » و«احوال » اومی‌داند ، بدینگونه‌ازلحاظ اینکه مبدأ وسرچشمهٔ صفات واحوال است « طبیعت طابعه » است و به اعتبارابنکه نفس‌این صفات واحوال است « طبیعت مطبوعه » است، رجوع شود به مقالهٔ وحدت وجود از نظر ابن‌عربی و اسپینوزا به‌مقالهٔ دکتر ابراهیم بیومی مدکور درصفحات ۳٦۷ به بعد الکتاب التذکاری ، محیی‌الدین بن العربی .

۳٤) دیوان کبیر، جلد ٥ ص ۱۱۹

۳٥) قرآن کریم : الرحمن ۲۹

۳٦) دیوان کبیر، جلد ٦ ص ۲٤۰

۳۷) همان مأخذ ، جلد ٦ ص ۲٤۷

۳۸) همان مأخذ ، جلد ۳ ص ۲۷٤

۳۹) برطبق یادداشت شادروان استاد بدیع الزمان فروزانفر ، مولانا در شصت و پنج مورد از مثنوی مسألهٔ جبر واختیار را مورد بحث قرار داده وعقیدهٔ جبریه را (بمعنی سلب اختیار بطورمطلق) نمی‌پسندد واز نظر فلسفی آن را باطل می‌داند رجوع شود به شرح مثنوی شریف، ج اول ص ۲٦٤

٤۰) عین القضات همدانی ، نامه‌ها ، جلد اول ص۳۳۷ به تصحیح دکترعفیف عسیران ودکتر علینقی منزوی ، بیروت ، انتشارات بنیاد فرهنگ ایران .

٤۱) قرآن کریم : البقره ۱٥٦

٤۲) دیوان‌کبیر، جلد ۱ ص ۱۹٤

٤۳) همان مأخذ ، جلد ٦ ص۱۳۳

٤٤) چنین گفت زرتشت ، نیچه ، ترجمهٔ اسماعیل خویی و داریوش آشوری ، جلد اول انتشارات نیل ، ص ۷

۴۵) مثنوی معنوی ، دفترسوم ص۳۲۲

۴۶) دیوان کبیر ، جلد ۴ ص ۱۸۶

۴۷) همان مأخذ ، جلد ۶ ص ۱۴

۴۸) همان مأخذ ، جلد ۶ ص ۱۷

۴۹) این تفصیل را در مثنوی (دفترچهارم ، ص ۳۶۶) بخوانید ذیل‌حدیث ان الله تعالی‌خلق الملایکة فرکب فیهم العقل الخ .

۵۰) رجوع شود به ختم الولایة وضمیمه‌ای‌که عثمان یحیی ازمتون مختلف برآن افزوده است ونیزالانسان الکامل جیلانی وعقلة المستوفز ، ابن عربی ص ۴۶ ضمیمهٔ انشاء الدوائراو ، چاپ‌نیبرگ ۱۳۳۶ ه ق ، لیدن .

۵۱) دیوان‌کبیر، جلد ۳ ص ۶۰

۵۲) رجوع شود به‌گزیدهٔ غزلیات شمس سازمان کتابهای جیبی ، تهران ۱۳۵۲ بخش غزلیات منسوب به مولانا ص ۵۷۳ یادداشت نگارنده

۵۳) مولانا درمثنوی فرموده است (دفترچهارم ۳۸۴ جلد دوم) :

خلق ما بر صورت خودکرده حق   وصف ما ازوصف اوگیردسبق .

درباب این حدیث رجوع شود به احادیث مثنوی استاد فروزانفر ۱۱۴ که صورتهای مختلف آن را نقل‌کرده است ونیز تفسیر انگلیسی‌نیکلسون از مثنوی ص ۱۵۶ دفترچهارم. نیکلسون هنگام چاپ متن‌اصلی‌آن‌راخلق (بضم خ) خوانده ولی‌درترجمه وهم‌در تفسیراصلاح کرده و به - Created us in his image برگردانده است ص ۱۵۶ تفسیر و ص ۳۳۸ ترجمهٔ انگلیسی دیده شود اصل تعبیر از توارت‌است ، سفر پیدایش باب اول ، ۲۷

۵۴) رجوع شود به اگزستانسیالیسم واصالت بشر، ژان پل سارتر ، ترجمه دکترمصطفی رحیمی انتشارات‌مروارید ، چاپ دوم ص۲۴/۵ ۱۳۴۵ونیزرجوع شود به ژان پل سارتر نوشتهٔ موریس‌کرنستن ترجمهٔ منوچهر بزرگمهر، انتشارات خوارزمی ، چاپ‌اول ۱۳۵۰ص ۷۵

۵۵) دیوان کبیر ، جلد ۴ ص۷۴

۵۶) مولانا ، اصطلاح انسان کامل را به کار نبرده است. به‌عقیدهٔ نیکلسون ، محیی‌الدین بن العربی ، نخستین بار این اصطلاح را به‌کار برده است . نیکلسون معتقد است که از طریق مولوی وابن عربی است که این اصطلاح و مفهوم وارد فرقه‌های تصوف ترکی شده است . رجوع شود به الصلة بین التصوف والتشیع. ص ۴۶۴

۵۷) الصلة بین التصوف و التشیع ، دکتر کامل مصطفی الشیبی ، دارالمعارف ، مصر الطبعة الثانیة ۱۹۶۹ ص۴۶۴ به بعد .

۵۸) قرآن‌کریم : البقره ۳۱

۵۹) در باب مظهریت «آدم» برای انسان کامل رجوع شود به فص حکمة فردیة فی کلمة محمدیه درفصوص وحاشیهٔ بسیاردقیق ابوالعلاء عفیفی براین فص درجلد دوم فصوص (تعلیقات، ص ۳۲۰) ونیز به مقالهٔ بسیار محققانه وممتاز اودر باب «کلمه» بعنوان «نظریات الاسلامیین فی‌الکلمة» درمجلهٔ کلیة الاداب جامعة فؤاد الاول سال ۱۹۳۴ شمارهٔ اول.

۶۰) رجوع شود به کتاب ختم الاولیاء، تالیف ابوعبدالله محمد بن علی حکیم ترمذی، تحقیق عثمان یحیی، المطبعة الکاثولیکیة، بیروت (سری بحوث و دراسات، شمارهٔ ۱۹) و مراجعه شود به ضمیمه‌ای که عثمان یحیی براین‌کتاب افزوده (ازص ۴۴۹ به بعد) و سیراین عقیده وفکر را ازآغاز عهد اسلامی تا قرن نهم هجری، درضمن متون مختلف، نشان می‌دهد.

۶۱) محیی الدین پس ازآنکه ولایت را به ولایت مطلقه وولایت محمدیه تقسیم می‌کند عیسی‌را بعنوان خاتم ولایت مطلقه معرفی می‌کند و در فتوحات (جلد چهارم ص ۲۴۹، بنقل دکتر شیبی در الصلة بین التصوف والتشیع ص ۴۷۳) ختم‌ولایت محمدیه‌را به مردی ازعرب منسوب می‌کند ومی‌گوید «اوبروزگارما موجود است ومن او را درسال ۵۹۵ دیدم ونشانه‌هایی‌را که در او بود وخداوند آنها را از بندگان خویش نهان داشته بود، مشاهده کردم» ولی درعنقاء مغرب خود (ص ۱۰) گوید «ختم ولایت منم و پس ازمن ولی‌یی نیست.»

۶۲) رجوع شود به فصول اول و دوم وسوم از باب دوم‌کتاب صلة التصوف والتشیع صفحات ۳۳۷ به بعد

۶۳) رجوع شود به الانسان الکامل جیلانی، به‌نقل التصوف الاسلامی‌البرنصری نادر بیروت (سلسلهٔ نصوص‌و دروس المطبعة الکاثولیکیة، بیروت ۱۹۶۰) ص ۱۵۴

۶۴) دیوان حافظ چاپ قزوینی، ص ۶۵

۶۵) دیوان کبیر، جلد ۴ص ۲۱۳

۶۶) رجوع شود به تمهیدات عین القضات (چاپ عسیران، دانشگاه تهران ۱۳۴۱ ص ۲۹۷) ونیزاحادیث مثنوی، ص ۱۱۴ در مثنوی فرموده است:

چون دوم بار آدمی زاده بزاد   پای خود برفرق علتها نهاد.

۶۷) دیوان کبیر، جلد ۲ ص ۶۹

۶۸) همان مأخذ، جلد ۳ ص ۲۸۷

۶۹) منظور مولانا، جنگ اضداد است.

۷۰) مثنوی معنوی، دفترششم ص ۳۷۳ (جلد سوم)

۷۱) اریک فروم، هنرعشق ورزیدن، ترجمه پوری سلطانی، انتشارات مروارید، ص ۴۹

۷۲) همان مأخذ، ص ۴۹

۷۳) دیوان کبیر، جلد ۲ص ۱۳۳

۷۴) در باب تلقی قدما ازمفهوم وطن ونوع برداشت‌های ایشان ازاین معنی و کلمه رجوع شود

به مقالهٔ « تلقی قدما ازوطن » بقلم شفیعی کدکنی درمجلهٔ الفبا ، شماره دوم (تهران ۱۳۵۲) در آنجا به تفصیل از طرز نگرش صوفیه به وطن بحث شده است .

۷۵) دیوان کبیر ، جلد ۱ ص ۲۷۰

۷۶) حب الوطن من‌الایمان ظاهراً ازاحادیث مجعول است ، رجوع شود به مقالهٔ تلقی قدما از وطن .

۷۷) این بیت ازشیخ بهاء الدین عاملی است درمثنوی نان وحلوا ، اواین حدیث را گویا مسلم الصدوردانسته و به تأویل آن پرداخته است ، رجوع شود به ص۲۳ کلیات اشعارفارسی شیخ‌بهائی‌چاپ مهدی توحیدی‌پور ، تهران کتابفروشی محمودی ۱۳۳۶

۷۸) رجوع شود به رسالةالطیرص ۱۹۸ درمجموعهٔ آثار فارسی شیخ اشراق ، به کوشش دکتر سید حسین نصر انستیتوی ایران و فرانسه ، تهران ۱۳۴۸ و آواز پرجبرئیل‌ص۲۱۱ همان کتاب

۷۹) قصة الغربة الغربية ، ضمیمهٔ زندهٔ بیدار ترجمه استاد فروزانفر ، ص ۱۷۹

۸۰) دیوان کبیر، جلد ۲ ص ۱۰

۸۱) قرآن کریم : البقره ، ۱۵۶

۸۲) دیوان کبیر، جلد ٤ ص ۲٤۹

۸۳) مثنوی معنوی ، دفترسوم ۱۹۶ (جلد دوم)

۸٤) دیوان کبیر، جلد ۵ ص ۲۰۸

۸۵) مکاتیب عبدالله قطب ص ۱۳۵

۸۶) دیوان کبیر، جلد۶ ص۳۷

۸۷) همان مأخذ ، جلد ۲ ص۲۵۳

۸۸) همان مأخذ ، جلد ۲ص۲۳۱

۸۹) همان مأخذ ، جلد ۱ ص ۲۶۷

۹۰) رجوع شود به فص موسوی ، در فصوص الحکم (ص۲۰۳ و ۲۰٤) محیی الدین که این مسأله را با بینش خاص خود به بهترین وجهی تفسیر وتحلیل کردهٔ است .

۹۱) عزیز نسفی، الانسان الکامل (مجموعهٔ رسائل معروف به ـ) بهتصحیح ماریژان موله ، تهران انستیتو ایران و فرانسه ۱۳٤۱ ص۲۲۲

۹۲) دیوان کبیر، جلد ۶ ص ۲۵۹

۹۳) همان مأخذ ، جلد ۵ ص ۱۶۲

۹٤) مثنوی معنوی ، دفتر پنجم ص ۲٤۵ (جلد سوم)

۹۵) دیوان کبیر، جلد ۵ ص ۱۶

۹۶) همان مأخذ ، جلد ۲ ص۲

۹۷) همان مأخذ ، جلد ۲ص ۹

سیرهٔ استادِ ما ادیب

محمدرضا شفیعی کدکنی

اگر از طرفِ حرمِ حضرتِ رضا(ع) به‌خیابان تهران می‌آمدید، یعنی به‌سمتِ جنوب، بعد از فلکهٔ آب (که بعدها بازار رضا را در مشرقِ آن بنا کردند) کمی بعد از فلکه آب که نام رسمیِ آن «میدانِ دقیقی» بود، کمی آن طرف‌تر به‌سمت جنوب در سمتِ غربی خیابان تهران، کوچهٔ حاج ابراهیم چاووش بود و حدوداً در نقطهٔ مقابل آن کوچهٔ کربلا قرار داشت و بعد از آن در همان راسته خیابان تهران و بعد از آن کوچهٔ چَهْنُو بود که اگر آن را به‌طرف غرب ادامه می‌دادیم تا ارگ، کوچه به‌کوچه راه داشت. نام این محلهٔ چهنو را، در جغرافیای حافظ ابرو دیده‌ام و نشان می‌دهد که در قرن هشتم و اوایل قرن نهم جزء محلاتِ اصلی و معتبر مشهد بوده است. درست روبه‌روی همین کوچهٔ چهنو، که کوچهٔ نسبتاً پهن و ماشین‌روی بود، کوچهٔ ما بود یعنی کوچهٔ اعتماد، کوچهٔ تنگی بود که ماشین وارد آن نمی‌شد. و در سیلی که به‌سال ۱۳۲۶ در مشهد آمد و بسیاری منازل سمتِ خیابان تهران را خراب کرد، به‌یاد دارم که مردان کوچه آمدند و یک لت در را در برابر کوچهٔ ما قرار دادند و با ریختن مقداری شن و خاک در پشتِ آن از ورود سیل به‌کوچهٔ ما جلوگیری کردند. منزل کوچک ما در همین کوچهٔ اعتماد قرار داشت. به‌نظرم نام اعتماد را از نام اعتمادالتولیه ـ که منزلِ او در همین کوچه بود ـ به‌این کوچه داده بودند. شاید هم نام کوچه در اسناد دولتی و ثبتی کوچهٔ اعتمادالتولیه بود. در منتهاالیهِ همین کوچهٔ اعتماد،

قبل از آن که به‌سمت شمال و به‌طرف کوچهٔ کربلا حرکت کنیم، منزل بسیار بزرگی بود که خانواده‌ای به‌نام اعتمادی در آنجا زندگی می‌کردند و در سال‌های کودکی من یکی از فرزندانشان به‌نام رضا اعتمادی همبازیِ من بود. پسری باهوش و بسیار درس‌خوان. پدرش و عمویش که در همان منزل با آنها زندگی می‌کرد، در بازار مشهد به‌شغل پارچه‌فروشی اشتغال داشتند. این رضای اعتمادی که تقریباً هم‌سنِ من بود یکی از همبازی‌های من بود.

از نقطهٔ منزل خانوادهٔ اعتمادی ـ که احتمالاً همان منزل اعتمادالتولیه بود و کمی پلّه می‌خورد و به‌پایین می‌رفت ـ وقتی به‌سمت چپ و به‌اندازهٔ دو سه منزل به‌طرف شمال می‌رفتیم کوچه، یک پیچ به‌طرف غرب می‌خورد و مجدداً به‌سمتِ شمال ادامه پیدا می‌کرد به‌سوی کوچه کربلا.

در همین تقاطعِ کوتاه، در سمتِ جنوب کوچه منزل بزرگی بود که به‌نام منزل کمالی مشهور بود. من آقای کمالی را که با کلاه دوره‌دارِ کارمندان عصرِ رضاشاهی از خانه بیرون می‌آمد دیده بودم. مردی در سنِّ ۵۰ـ۶۰ سالگی. آیا از اولاد همان کمالیِ شاعر مقتدر و معروف خراسانی بود که در سفینهٔ فرخ نمونهٔ قصایدش آمده است؟ شاید. بگذریم. منزل کمالی که منزل نسبتاً بزرگی بود یک منزل کوچک هم ضمیمه‌اش بود که به‌نام سراچهٔ آقای کمالی شناخته می‌شد. منزل کوچکی بود که کاملاً مستقل از منزل اصلی کمالی بود.

نخستین یادهایی که از مرحوم ادیب دارم هنگامی بود که او هنوز منزلی نخریده بود و در سراچهٔ کمالی می‌نشست. به‌رهن یا به‌اجاره؟ نمی‌دانم. از این سراچهٔ کمالی تا منزل ما، به‌لحاظِ هندسی، دو منزل بیشتر فاصله نبود امّا برای رسیدن ما از منزل‌مان به‌سراچهٔ کمالی که منزل مرحوم ادیب بود باید دو ضلع و یا سه ضلع یک مستطیل را سیر می‌کردیم تا می‌رسیدیم به‌سراچهٔ کمالی، یعنی چهار پنج دقیقه راه بود.

نمی‌دانم مرحوم ادیب از کی در سراچهٔ کمالی ساکن شده بود. این قدر می‌دانم که سال‌ها پس از آن بود که یکی دو کوچه آن طرف‌تر، قدری به‌طرف شمال و قدری به‌طرف شرق، در کوچهٔ حمّام هادی‌خان منزلی خرید و تا آخر عمر در همان منزل می‌زیست.

من از سن چهار ـ پنج سالگیِ خود به‌خوبی به‌یاد می‌آورم دوران اقامت مرحوم ادیب را با همسرش که در آن سراچهٔ کمالی زندگی می‌کردند و من و مرحومهٔ مادرم به‌دیدار ایشان به‌آنجا می‌رفتیم.

شاید لازم بود که از نقطهٔ خویشاوندی خودمان با مرحومِ ادیب آغاز می‌کردم. همسرِ

مرحوم ادیب که طیّبه خانم نام داشت دختر حلیمه خانم بود و حلیمه خانم دخترعمّهٔ پدرم بود و با پدرم از طریق رضاع، خواهر بود و محرم بودند. وقتی که مادرم در جوانی، صبح روز ۲۱ اسفند ۱۳۳۱ درگذشت همین حلیمه خانم با مهربانی و لطفِ بسیار ماه‌ها در منزلِ ما ماند که چراغی را روشن بدارد و خانه از زن و زندگی خالی نباشد.

حلیمه خانم یک پسر داشت به‌نام شیخ ابوالقاسم که بعدها در همین یادداشت‌ها دربارهٔ او و فضایلِ او به‌تفصیل بیشتر سخن خواهم گفت و یک دختر که آن دختر همان طیّبه خانم بود و همسرِ مرحوم ادیب.

تصور می‌کنم نخستین خاطراتِ من از طیبه خانم و مرحوم ادیب به‌سال ۲۳-۱۳۲۲ بازگردد که این زن و شوهر در همان سراچهٔ کمالی زندگی می‌کردند. قربِ جوار و قرابتِ خانوادگی سبب شده بود که رفت و آمدِ مرحومهٔ مادرم و من به‌منزل مرحوم ادیب، در سراچهٔ کمالی، مکرر و بسیار باشد و آمدنِ آنها به‌منزلِ ما.

اولین کتابی را که در روی طاقچهٔ کتاب‌های مرحوم ادیب و شاید در کنارِ بستر استراحتِ او به‌یاد می‌آورم، در همان حدود پنج ـ شش سالگی، «دیوان حکیم سوری» بود که من از عنوان آن خنده‌ام می‌گرفت بی‌آنکه بدانم «حکیم» یعنی چه و «دیوان» یعنی چه و «سوری» چرا؟

قبل از این که دربارهٔ انتقال مرحوم ادیب از سراچهٔ کمالی به‌منزل ملکیِ خودش ـ که تا آخر عمر در همانجا می‌زیست و در کوچهٔ حمّامِ هادی خان قرار داشت ـ سخنی بگویم بد نیست به‌یک منزل تاریخی در همان نزدیکی سراچهٔ کمالی اشاره کنم و آن منزل مرحوم حاج شیخ مرتضای عیدگاهی بود که از منازل بسیار مشهور شهر مشهد در ۶۰-۷۰ سال قبل بود و هنوز هم آن منزل به‌همان اعتبار و اهمیت باقی است و احفادِ مرحوم حاج شیخ مرتضای عیدگاهی (شهیدی) در آن منزل مراسم دههٔ عاشورا را با شکوه و جلال بسیار برگزار می‌کنند و شاید اکنون تبدیل به‌نوعی حسینیه شده باشد.

در منزلِ مرحوم حاج شیخ مرتضای عیدگاهی که خود از وُعّاظ و منبری‌های بسیار خوشنام و محترم و موجّهِ مشهد بود، علاوه بر مراسم عزاداری محرّم و صفر، روزهای جمعه، صبح‌ها، نیز مجلس روضه برقرار بود و این منزل با سراچهٔ کمالی ـ یعنی محل سکونتِ مرحوم ادیب ـ یکی دو منزل بیشتر فاصله نداشت.

دربارهٔ انزوای مرحوم ادیب و یا محدودیّت انتخاب همنشینانش جای دیگر به‌تفصیل صحبت خواهم کرد. در اینجا فقط به‌اجمال می‌گویم که مرحوم ادیب حشر و نشر بسیار محدودی داشت و در این محدوده، روزهای جمعه غالباً به‌منزل مرحوم حاج شیخ

مرتضا می‌رفت و در اطاقی که در سمتِ دَرِ ورودی و سمتِ شرقی منزل بود می‌نشست و چپق می‌کشید و با مرحوم حاج شیخ مرتضای عیدگاهی بسیار مأنوس بود.

به‌درستی به‌یاد ندارم که در چه سالی مرحوم ادیب آن منزل کوچهٔ حمّام هادی خان را خرید و از سراچهٔ کمالی به‌منزلِ شخصیِ خود نقل مکان کرد. تصور می‌کنم قبل از سال ۱۳۲۸ یا کمی بعد از آن بود.

منزلی که در کوچهٔ حمام هادی خان خرید و تا آخر عمر در همانجا زندگی داشت منزلی بود در سمتِ جنوبیِ کوچهٔ حمام هادی خان و پلّه می‌خورد و می‌رفت به‌پایین. البته از سطح اصلی کوچه هم دری به چند اطاقِ شمالی ـ که مهمانخانهٔ مرحوم ادیب در آنجا قرار داشت ـ باز بود ولی رفت و آمد از پلّه‌ها بود به‌پایین و بعد به‌داخل منزل و آنگاه رفتن از پلّه‌های سمتِ شمالی به‌بالا و واردِ شدن به‌اطاقِ بزرگی که مهمانخانهٔ ادیب بود.

در سمتِ غربی منزل، ایوان کوچکی قرار داشت و در کنارِ این ایوان یک اطاق تقریباً سه در چهار که دیدارهای خصوصی و خانوادگی مرحوم ادیب در همان اطاق بود و تقریباً کتابخانهٔ او را تشکیل می‌داد.

تا آنجا که به‌یاد می‌آورم در این کتابخانه قفسه‌بندی وجود نداشت و کتاب‌ها روی «رَف»ها و طاقچه‌ها چیده شده بود. البته در اطاق‌های دیگر هم مقداری کتاب بود که جزئیات آن را به‌درستی نمی‌توانم به‌یاد بیاورم. در اطاقِ تدریس مرحوم ادیب هم ـ که در سرْدرِ مدرسهٔ خیراتخان قرار داشت و دربارهٔ آن به‌تفصیل بیشتر سخن خواهم گفت ـ مقداری کتاب بود. آنجا نیز کتاب‌ها در طاقچه‌ها و رَف‌ها قرار داشت یعنی از قفسه‌بندی خبری نبود.

در برآوردی که حافظهٔ من اکنون پس از قریب شصت سال، از مجموعهٔ کتاب‌های مرحوم ادیب دارد، تصور می‌کنم چیزی حدود هزار و پانصد تا دو هزار جلد کتاب بود. و آنهایی را که من در عالمِ کودکی، فضولتاً باز می‌کردم، دایره‌مانندی در صفحهٔ اولش بود که در آن دایره، نام مالک کتاب، یعنی مرحوم ادیب، ثبت شده بود.

آن سال‌ها که من به‌منزل مرحوم ادیب به‌طور پیوسته رفت و آمد داشتم نسخهٔ خطی نمی‌شناختم. بنابراین نمی‌توانم به‌یاد بیاورم که در میان این کتاب‌ها آیا نسخهٔ خطی هم وجود داشت یا نه؟

بعد از انتقال مرحوم ادیب به‌منزلِ شخصی‌اش، فاصلهٔ منزل ما تا منزلِ او قدری دور شده بود، با این همه حداکثر ۱۲ـ۱۰ دقیقه پیاده بیشتر نبود. نزدیک‌ترین حمّام به‌منزل ما همان حمّام هادی خان بود و من گاه که به‌آن حمّام می‌رفتم، مرحوم ادیب را نیز در آنجا



● دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی

می‌دیدم. نه منزل ما و نه منزل مرحوم ادیب، هیچ کدام، در آن زمان حمّام نداشت. شاید در تمام خیابان تهران ـ که یکی از مهمترین خیابان‌های آن روزگار مشهد بود ـ منزلی که حمّام داشته باشد اصلاً وجود نداشت.

خویشاوندیِ نزدیکِ ما با مرحوم ادیب، در آغاز دورهٔ شاگردی من در خدمتِ او، یک معضلِ روانی برای طفل ۹ـ۸ ساله‌ای که من بودم شده بود. داستان آن از این قرار است، که من، چنان که به‌تفصیل در جای دیگر یادآور شده‌ام، هرگز به‌دبستان و دبیرستان نرفتم. در خانه، پدرم و مادرم مرا خواندن و نوشتن آموختند و فارسی و مقدمات زبان عربی در حدِّ جامع‌المقدمات، یعنی تقریباً تمام کتاب‌های آن مجموعه را از شرح امثله تا تصریف و هدایه و صمدیّه و انموذج و عوامل جرجانی و عوامل منظومه و حتی کُبریٰ فی‌المنطق را. و من بر اغلب این کتاب‌ها با همان خطِ کودکانه‌ام حاشیه دارم و «اِن قلت و قلت»های خنده‌دار. یکی از آنها که به‌یادم مانده این است که وقتی میرسیّدشریف در مبحث تناقض می‌گوید «چنانک گویی هریک از انسان و طیور و بهائم فکِّ اَسفل را می‌جنبانند در حالِ مضغ» با آن خط کودکانه در حاشیهٔ کتاب فارسی ایراد خود را به‌عربی نوشته‌ام که «هذاالمثال غلط لأنَ الطیورَ لامَضْغَ لهم.» و «لهم» را هم به‌ضمیر جمع مُذکّر آورده‌ام. و این‌ها همه در سنین بسیار خردسالی من بود.

وقتی در سن میانِ ۹ـ۸ سالگی مرا به‌درس سیوطی (البهجة المرضیه فی شرح الألفیه) روانه کردند روز اول که خواستم واردِ اطاقِ مدرس ادیب شوم، هم سنِّ اندک و هم جُثّهٔ کوچک و ریز و پیز من، سببِ خندهٔ طلبه‌هایی شده بود که در سن ۱۹ـ۱۸ سالگی می‌خواستند در درس سیوطی ادیب شرکت کنند. یادم هست که با شوخی گفتند تو کوچولویی باید تو را برداریم و در طاقچهٔ مدرس ادیب بگذاریم و دسته‌جمعی خندیدند. آنچه در آن روزِ نخستین بر منِ گذشت، از التهاب و دستپاچگی و ترس، به‌هیچ بیانی قابل توصیف نیست. بالأخره بر خودم مسلّط شدم و رفتم در همان صفِ جلوِ مرحوم ادیب نشستم.

مرحوم ادیب پشت به‌پنجره‌ای می‌نشست که آن پنجره به‌بستِ پایینِ خیابان باز می‌شد. ایوانک بسیار کوچکی در حدود یک متر شاید پشت آن پنجره بود. روشنی اطاق فقط از همان پنجره سرچشمه می‌گرفت نه لامپ برقی بود و نه چراغی. اصلاً در آن هنگام گویا مدرسهٔ خیراتخان برق نداشت یا بعضی قسمت‌هایش چنین بود. طلبه‌ها در اطاق‌های خود چراغ نفتی روشن می‌کردند. به‌همین دلیل روزهای ابری، هوای اطاقِ مدرس قدری تاریک می‌شد. مرحوم ادیب پشت به‌همان پنجره می‌نشست و حلقه‌های نیم‌دایره‌ای بر گردِ او از کوچک‌ترین دایره ـ که نزدیک‌تر به‌او بود ـ تا وسیع‌ترین دایره که به‌دیوارهای اطاق می‌کشید شکل می‌گرفت. سعیِ طلبه‌های جدّی این بود که در همان حلقه‌هایِ اوّل جا بگیرند. من هم در همان روز اوّل رفتم و در همان نیم‌دایرهٔ نخستین که نزدیکتر به‌پنجره و استاد بود نشستم. کتاب سیوطی چاپ عبدالرحیم را که تازه برایم خریده بودند درآوردم و منتظر شروع درس نشستم. در منزل ما کتاب نسبتاً بسیار بود ولی در آن هنگام سیوطی نداشتیم.

بگذارید از اینجا شروع کنم که مرحوم ادیب تنها استادی در حوزهٔ خراسان ـ و شاید هم سراسر ایران ـ بود که برای گذران زندگی‌اش ماهانه از هر شاگرد مبلغ ناچیزی می‌گرفت. دفتری داشت که ماه به‌ماه هر طلبه با پرداختن آن مبلغ ثبت‌نام می‌کرد. مبلغ ثبت‌نام با درس‌های متفاوت مرحوم ادیب تغییر می‌کرد. ارزان‌ترین آنها سیوطی و سپس مغنی و سپس مطول بود و درس مقامات حریری که در تابستان‌ها می‌داد گران‌ترین درس‌ها بود.

وقتی که از مدرس ادیب وارد می‌شدید در سمت غربی، بر کاغذی مستطیل روی دیوار، با خطِّ نستعلیق بسیار زیبایی نوشته شده بود «الکاسِبُ حبیبُ الله» این نوشته در حقیقت عذرِ مرحوم ادیب بود، در برابر طُلاّب که وجهی از ایشان می‌گرفت، یعنی نوعی



محمد تقی ادیب نیشابوری

کار و کسبِ اوست. او به‌هیچ روی حاضر نبود از اوقافِ مدرسه پولی دریافت کند یا از وجوهات شرعیه‌ای که مراجع تقلید به‌طُلّاب ماهیانه می‌پرداختند. ممرِّ درآمدی هم جز همین نداشت. بنابراین در کارِ «ثبت‌نام» بسیار جدّی بود و در روزهای آغازین هر ماه، دو سه جلسه با این عبارت شروع می‌شد که: «هرکس اسمش را ننوشته است بنویسد وگرنه در درس حاضر نشود.»

روز اول را در برابر این عبارتِ «هرکس اسمش را ننوشته است...» به‌دشواری تحمل کردم و با گریه و زاری رفتم به‌منزلمان نزدِ پدر و مادرم که باید پول بدهید که من ثبت‌نام کنم. آنها گفتند مقصودِ آقای ادیب تو نیستی. و من اصرار کردم که همه باید ثبت‌نام کنند. استاد می‌گوید: «هرکس اسمش را ننوشته...» روز دوم باز همان عبارت تکرار شد و یقین کردم که من هم باید پول ثبت‌نام را بپردازم. رفتم به‌منزل و گریه و زاری که «دیدید که استاد تکرار کرد و منظورش فقط من بودم چون همه، تقریباً ثبت‌نام کرده بودند.» پدرم مبلغ ثبتِ‌نام را به‌من داد، گفت: «بگیر ببر ولی مطمْئن باش که منظور ایشان تو نیستی.» روز سوم وقتی آن عبارت تکرار شد، من که در صفِ اوّل و نزدیک‌ترین حلقهٔ متّصل به‌استاد بودم، پول را درآوردم و با ترس و لرز و خجالت نزدیک به‌استاد شدم که یعنی: «بفرمائید این هم حقِّ ثبتِ نام من!» مرحوم ادیب قاه‌قاه خندید و گفت: پولت را برای خودت نگه دار! و با این عبارت آن اضطرابِ چندروزه به‌پایان رسید.

من پیش از این که به‌حلقهٔ درس ادیب درآیم بخش قابل ملاحظه‌ای از الفیهٔ ابن‌مالک را طوطی‌وار حفظ کرده بودم. شاید یک سوم یا قدری کم‌تر از آن را. داستان آن از این قرار بود که مرحوم پدرم ـ که یک فرزند داشت ـ تمامِ همّ و غمِ او این بود که به‌من چیزی یاد دهد. چون حافظهٔ بسیار نیرومندی داشتم پاره‌هایی از الفیّه را ایشان بر من قرائت می‌کرد و من، بی‌آنکه معنیِ آنها را بدانم، طوطی‌وار حفظ می‌کردم. از این بابت در تمام محافل مشهد مشهور شده بودم. وقتی با پدرم به‌منزل بعضی از علما، مثلاً مرحوم حاج میرزا احمد کفائی ـ پسر مرحوم آخوند خراسانی صاحب کفایةالاصول ـ می‌رفتیم، فضلای شهر یکی از خوشی‌هایشان این بود که مرا در خواندن ابیات الفیهٔ ابن‌مالک امتحان کنند. از هرجا یک مصراع یا یک بیت را می‌خواندند دنباله‌اش را با شدّ و مدّ بسیار ادامه می‌دادم، بی‌آنکه بدانم معنیِ آن ابیات چیست. نه تنها بخش قابل ملاحظه‌ای از الفیّه را تقریباً حفظ کرده بودم که هم در خُردسالی در سنین ۱۳ـ۱۴ سالگی ابیات بسیاری از منظومهٔ سبزواری را، چه بخش منطقِ آن را و چه بخش حکمت آن را، بی‌آنکه معنیِ آنها را بدانم، در حفظ داشتم.

الآن وقتی در سرِ کلاس، به‌مناسبت بحثی ادبی یا منطقی یا فلسفی بیت‌هایی از الفیّه یا منظومهٔ سبزواری را برای دانشجویان می‌خوانم آنها تعجّب می‌کنند. تعجّب آنها وقتی بیشتر می‌شود که می‌گویم من این ابیات را در سن ۹ـ۸ سالگی حفظ کرده‌ام و بعدها معنیِ آن را به‌درس آموخته‌ام.

به‌دلیل همین حافظهٔ نیرومند وقتی ادیب سیوطی را ـ که شرح الفیه است ـ درس می‌گفت و بیت به‌بیت را برطبق شرح جلال‌الدین سیوطی توضیح می‌داد من از بسیاری دیگر طلبه‌ها، چون ابیات را حفظ داشتم، در فهمِ متنِ کتاب جلو بودم. جای دیگر یادآور شده‌ام که بخش آغازی کتاب سیوطی را، پیش از آن که نزد ادیب بخوانم، نزدِ مدرّس دیگری خواندم. روز اوّلی که به‌درسِ آن مدرّس (آقای. م.م. و از علمای مشهور کنونی که اطاقش در طبقهٔ هم‌کف، سمتِ شمال غربیِ مدرسه قرار داشت) حاضر شدم، خطاب به‌سه چهار طلبهٔ دیگری که شاگردانش بودند، گفت: «لا رَجُلَ للسیوطی» می‌خواست به‌زبان عربی، جوری که من نفهمم، بگوید: این بچه مرد کتابِ سیوطی نیست و گفت: «لا رجلَ للسیوطی» می‌خواستم خودم را بکشم که این استاد به‌جای این که بگوید: «لیسَ هذا برجلٍ للسیوطی» می‌گوید «لا رَجُلَ...» و این «لا»، «لای نفی جنس» است، و جای کاربُردش اینجا نیست. اما بچگی و خجالت در برابر استاد مگر گذاشت که به‌او بفهمانم که آقا «غلط می‌فرمایید!» اندکی بعد درس سیوطی ادیب شروع شد و من درس آن استاد را رها کردم و رفتم به‌درس ادیب.

گفتم که روز اول طلبه‌ها مرا مسخره کردند و گفتند «این بچّه را باید برداریم در طاقچه بگذاریم.» بعدها، در مواردی بعضی از پرسش‌های طلبه‌های ریش و سبیل‌دار را مرحوم ادیب به‌من ارجاع می‌کرد. شاید برای تحقیر آنها که شما چه قدر کُندفهمید و می‌گفت: «از آن بچه بپرسید!»

من این سعادت بزرگ را داشتم که در محضر مرحوم ادیب، سیوطی، مغنی، مطول و حاشیه (شرح تهذیب‌المنطق تفتازانی) و مقامات حریری را در مسیر درس او با عشق و علاقه‌ای شگرف بخوانم و مطول را دو بار خواندم. گمان نکنم هیچ کس دیگری چنین توفیقی نصیبش شده باشد. بار دوم که به‌درس مطول او رفتم، وقتی بود که شرح منظومهٔ سبزواری و قوانین می‌خواندم و به‌سرم زد که یک بار دیگر و با چشم‌اندازی دیگر مطول را در درس ادیب حاضر شوم. بسیاری طلبه‌ها، مرا مسخره می‌کردند که طلبه‌ای که شرح لمعه و قوانین می‌خواند مطول خواندنش چه معنی دارد؟ امّا من با نگاه دیگری این بار به‌درس مطول ادیب می‌رفتم.

در تابستان‌ها مقامات حریری به‌ما درس می‌داد و علم عروض و قافیه. عروض را از روی کتابچه‌ای که خود نوشته بود به‌ما املا می‌کرد. می‌نوشتیم. بعد توضیح می‌داد و شعرها را تقطیع می‌کرد و در اوزان مختلف شعرهای گوناگون از حافظه شاهد می‌آورد.

من تاریخ دقیق شروع درس‌های مختلف او را یادداشت نکرده‌ام. تنها در دفترچهٔ درس عروض نوشته‌ام: «کتابِ گوهرنامه در علم عروض و قافیه در تاریخ ۳۵/۲/۳ شروع شد به‌پاکنویس. چرکنویس در تاریخ شهریور ۳۴ تحریر گردید، از نسخهٔ اصل.» و این نشان می‌دهد که در هنگام آموختنِ درس عروض من شانزده سال تمام داشته‌ام. دفترِ یادداشت من با این عبارت شروع می‌شود: «کتابِ گوهرنامه در علم عروض و قافیه از تألیفات حضرتِ بندگان حجةالحق استادنا الأعظم آقای ادیب نیشابوری دامَ ظِلُّه العالی» و این عبارتی بوده است که آن مرحوم خود بر ما املا کرده است.

یکی از سنّت‌های قریب چهل سال معلّمی من در دانشگاه تهران ـ که همهٔ دانشجویان آن را به‌نیکی می‌شناسند ـ این است که هرگز یادداشت و کتاب به‌سرِ کلاس نمی‌برم و تمام اتّکای من به‌حافظه است. وقتی که بخواهم مثنوی یا شاهنامه یا خاقانی درس بدهم ـ یعنی متن تدریس کنم ـ مثل مرحوم ادیب کتابِ یکی از دانشجویان را می‌گیرم و درس را شروع می‌کنم. این شیوه را از ادیب آموختم. استاد بدیع‌الزمان فروزانفر نیز همین شیوه را داشت.

وقتی وارد اطاقِ مَدْرَس می‌شدیم و همه می‌نشستند مرحوم ادیب می‌گفت: «کتاب بدهید!» یکی از طلبه‌ها که در همان حلقهٔ اول نزدیک به‌استاد نشسته بود کتابش را می‌داد و خود از روی کتاب طلبهٔ کناری‌اش گوش می‌داد. ادیب می‌پرسید: کجا بودیم. می‌گفتیم: مثلاً در صفحهٔ فلان و آغاز فلان عبارت یا باب یا فصل. ادیب کتاب را می‌گشود و نگاهی به‌صفحه می‌انداخت و کتاب را می‌بست و انگشتش را لای صفحه نگه می‌داشت و از حافظه، تقریباً، تمامی آن صفحه را درس می‌گفت و گاه در این فاصله نگاهی به‌صفحه می‌انداخت و عبارات را تقریر می‌کرد.

در روزگاری که من به‌درس مطوّل او می‌رفتم معروف بود که بیست یا سی دوره مطول را ـ تا آن روزگار ـ از آغاز تا پایان درس گفته بود. به‌همین دلیل تقریباً نیازی به‌کتاب نداشت.

محبوب‌ترین درسش و از لحاظ قیمتِ ثبت‌نام، گران‌ترین درسش همان مطول بود، در میانِ درس‌هایی که در طول سال می‌داد. امّا در میان درس‌های تابستانی‌اش «مقامات حریری» از همه گران‌تر بود. حال شما تصور می‌کنید چه مقدار پول برای مطول می‌گرفت؟ همین مطولی که از همه گران‌تر بود، فقط ۳ تومان، یعنی سی ریال بود در ماه. سیوطی و مُغنی و حاشیه از این هم ارزان‌تر بود. با این همه طلبه‌های مشتاقی بودند که از



● مرحوم شیخ محمد تقی ادیب، نیشابوری در جمع شاگردان صف اول ایستاده، نفر هفتم: شیخ مهدی مدقق، نفر نهم: شیخ محمدرضا مهدی دامغانی، نفر یازدهم: شیخ محمد خرقانی

پرداختن همین مبلغِ ناچیز هم عاجز بودند. این بود که آنها در پشتِ درِ مَدْرَس و در راه‌روِ مدرس می‌ایستادند و گوش می‌دادند و از درس او بهره می‌بُردند زیرا استطاعتِ پرداخت همان دو تومان و سه تومان را نداشتند.

مدرسِ ادیب، اطاقی بود چهارگوشه تقریباً ۵ متر در ۶ متر که یک درِ ورودی داشت از راهروی که می‌رسید به‌طبقهٔ دوم و پنجره‌ای هم به‌بیرون داشت به‌طرف بست پایین خیابان برای تهویه و روشنی. دیگر هیچ دریچه و روزنه‌ای وجود نداشت. به‌همین دلیل، صبحِ اولِ وقت، هنگامی که می‌آمد و قفلِ درِ مَدْرَس را می‌گشود می‌رفت و پنجره را باز می‌کرد تا هوای اطاق کاملاً عوض شود و هوای مردهٔ راکد از فضای مدرس بیرون برود. گاهی بعضی از طلبه‌ها برای این که جایی نزدیکتر به‌استاد پیدا کنند هجوم می‌آوردند و ادیب می‌گفت صبر کنید. اجازهٔ ورود نمی‌داد، تا هوای اطاق کاملاً عوض شود. سپس می‌گفت: «بیائید.»

درس را با «بسم‌الله الرحمن الرحیم» آغاز می‌کرد و پاره‌ای از متن را می‌خواند و شروع می‌کرد به‌تفسیر عبارات. در خلالِ این یک ساعت ـ که مثلاً درس مطوّل بود ـ از شعر فارسی و عربی آن قدر می‌خواند که مایهٔ حیرت بود یعنی به‌تناسبِ مباحث کتاب و شواهدی که در متن مطول بود از شعر عرب و گاه شعر فارسی نمونه‌های بسیاری

می‌آورد و ما غالباً می‌نوشتیم.

در بسیاری موارد، قبل از این که درس را آغاز کند و با عباراتِ مصنِّف، سطر به‌سطر، حرکت کند می‌گفت: بنویسید. و این اختصاص به‌درسِ مطول او داشت که صبح اول وقت آغاز می‌شد.

این «بنویسیدِ» ادیب یکی از ممتازترین وجوهِ درس او بود. بسیاری از شاهکارهای متنبی و ابوالعلاء و دیگر کلاسیک‌های ادب عرب را بر ما املا می‌کرد و بیت به‌بیت آنها را تفسیر می‌کرد و تمام اینها غالباً از حافظه‌اش بود. تنها قصاید مَعَرّی و متنبّی و بزرگان ادب عرب نبود که ادیب بر ما املا می‌کرد، بسیاری از شعرهای فرخی و منوچهری و مسعودسعد را نیز می‌خواند تا ما بنویسیم. درس مطوّلِ ادیب، خاصة، دایرةالمعارف ادب فارسی و ادب عربی، و بی‌هیچ اغراق نمونهٔ درخشانِ درس ادبیات تطبیقی میانِ فارسی و عربی بود. در درس مقامات حریری نیز همین رفتار را داشت.

گاه از شعرهای خویش نیز بر ما اِملا می‌کرد و ما می‌نوشتیم. من به‌هیچ روی به‌خودم اجازه ندادم هرگز که در باب شعرِ او، نگاهی انتقادی داشته باشم، بگذریم.

به تناسبِ فضای درس، در کنارِ استشهاد به‌شعرهای قدما، گاه قطعه‌ای یا بیتی از خویش نیز می‌خواند. خوب به‌یاد دارم که وقتی در درس مُطوَّل، در بحث از احوالِ مُسْنَد، شعر ابن‌راوندی زندیق را که به‌جای «هُوَ الّذِي» ضمیر «هٰذا الّذِي» اسمِ ظاهر را آورده است و گفته است:

کم عاقلٍ عاقلٍ اَعْیَتْ مذاهبه
و جاهلٍ جاهلٍ تلقاهُ مرزوقا
هذا الذی ترک الأوهام حائرة
و صَیَّر العالم النحریرَ زندیقا

می‌خواند، گفت و خواجه حافظ نیز فرموده است:

فلک به‌مردمِ نادان دهد زمام مراد
تو اهل دانش و فضلی همین گناهت بس

و ما نیز گفته‌ایم:

اینَ نیل‌گون فلک ز نخستین جفا کند
با اهل فضل گردش ریب و ریا کند

در موردِ کلمات آخر مصراع دوّم شک دارم. بعد از پنجاه و چند سال درست نمی‌دانم که همین جور خواند یا به‌جای «ریب و ریا» کلمهٔ دیگری را آورد. حتماً در دیوان او،

صورتِ اصلی این بیت محفوظ است. حلقهٔ درس ادیب، بیش وکم نوعی جلسهٔ بحث از ادبیات تطبیقی، یعنی جستجو در بِدِهْ بِستان‌های فارسی و عربی، نیز بود که گاه به‌تناسب موضوع پیش می‌کشید. مثلاً در درس مقامات حریری، در همان اوایل کتاب وقتی حریری بیتِ معروفِ وَأواءِ دمشقی:

فَأَمْطَرَتْ لؤلواً مِنْ نَرْجِسٍ فَسَقَتْ
وَرْداً وَ عَضَّت عَلیٰ العُنّاب بالبَرَدِ

را نقل می‌کند تا قهرمان داستانش، یعنی ابوزَیدِ سروجی نبوغِ شعری خود را به‌رُخِ حاضران بکشد، ادیب بلافاصله می‌خواند:

شبنم از نرگس فروبارید و گل را آب داد...

که البته بیتِ بسیار مشهوری است و در کتبِ بدیع فارسی، متأخرین آن را به‌همین مناسبت نقل کرده‌اند.

از شعر معاصران بیش از هرکسی از شعر ایرج، در مطاوی گفتارش، می‌توانستی ببینی که با آن لحن خاص، مثلاً می‌خواند:

دو ذَرْعی مولوی را گُنده‌تر کن — خودت را «قصّه»خوانی معتبر کن
سرِ منبر امیران را دعا کن — به صدق ار نیست ممکن با ریا کن
بگو از همّتِ این والیِ ماست — که در این فصل پیدا می‌شود ماست
بگو از سعیِ این دانا وزیر است — که سالم‌تر غذا نانِ پنیر است
تمام «قصه»خوان‌ها بی‌سوادند — تو را این موهبت تنها ندادند

و از حکیم سوری، ابیاتی ازین دست:

غیر از حلیم و روغن چیزی نمی‌پسندم
گر تو نمی‌پسندی تغییر ده غذا را

با اینکه خود را از «نسل اسکندر» می‌شمرد و نسبت «اسکندریِ هروی» را دربارهٔ خویش همواره تکرار می‌کرد وقتی قصیدهٔ بهار را می‌خواند:

آنگه که ز اسکندر و اخلافِ لعینش
یک عمر کشیدیم بلایا و محن را
ناگه وَزِشِ خشم دهاقینِ خراسان
از باغ وطن کرد برون زاغ و زغن را

با شور و هیجان می‌خواند و بهار را می‌ستود.

در آن سال‌های نوجوانی، در اوقاتِ غیردرسی و فراغت‌های شهرستانی آن ایّام،

به‌هرنوع کتابی سر می‌زدم. کتابخانهٔ آستان قدس و بعدها کتابخانهٔ مسجد گوهرشاد، برای من، موهبتی بود. تمام نوشته‌های سیداحمد کسروی را خواندم. در یکی از مقالاتش کنایه‌ای داشت به‌بهار که مثلاً وقتی میرزا نصراللهِ «بهار شروانی» مهمانِ پدرِ تو بوده است و فوت شده است، تو شعرهای او را برداشته‌ای و به‌نامِ خودت کرده‌ای و تخلّص «بهار» را هم از او ربوده‌ای. در عالم کودکی و نوجوانی این نکته را با هیجان بسیار به‌عنوان یک کشفِ بزرگ نزدِ ادیب بُردم و نقل کردم و نظرِ او را در این باره جویا شدم. فرمود: «بسیار خوب! قصیده «فتح دهلی» را از چه کسی برداشته؟ «جُغدِ جنگ» را از کجا آورده است؟ مقداری از شاهکارهای بهار را نام بُرد که مربوط به‌سال‌های اواخرِ عمر بهار بود. و بدین‌گونه نظرِ خودش را دربارهٔ بهار و پاسخِ مرا به‌شیواترین اسلوبی بیان فرمود.

لحنِ ادیب، لحنی ویژه بود و کاملاً دارای سبک و اسلوب از «بسم‌الله الرحمن الرحیم» آغازِ درس که حالتی کشیده داشت تا وقتی که می‌خواست به‌نقطهٔ پایانی برسد و می‌گفت: «که بس است دیگرا» و درس پایان می‌گرفت. تمام لحظه‌های درسِ او دارای اسلوب بود چه «بسم‌الله» گفتن و چه «که بس است دیگر» گفتنش. او در خلال بحث، به‌تناسب درس و گاه به‌اسلوبِ تداعیِ معانی، حکایات تاریخی و داستان‌هایی از زندگی شاعران و ادیبان و پادشاهان و حُکّام نیز نقل می‌کرد. ادیب اطلاعات تاریخیِ بسیار خوبی داشت و در عرضه کردنِ این دانسته‌ها، نوعی ذوق و مهارت ویژه نشان می‌داد. مثل این که آن صفحهٔ مثلاً مطوّل با آن حکایت در ذهنِ او نوعی گره خوردگی پیدا کرده بود.

در طول درس اجازهٔ پرسیدن نمی‌داد. امّا قبل از شروع درس و پس از پایان آن، به‌یک یک پرسش‌ها با حوصله‌ای شگرف پاسخ می‌داد. با لذّتی تمام و وصف ناشدنی، پاسخ را ارائه می‌کرد. هرگز ندیدم که به‌هنگام پاسخ، چهره‌ای خسته و بی‌حوصله داشته باشد.

روزهای پنج‌شنبه، در راه‌روِ مدرسهٔ خیراتخان ـ که دو سوی آن سکّوی طولانیی بود ـ می‌نشست و در آنجا نیز به‌پرسش‌های طُلّاب پاسخ می‌داد.

درست روبه‌روی درِ مدرسه، در طرفِ مقابل، یعنی سَمتِ جنوبیِ بَست، دُکانِ بسیار کوچکی بود از آنِ مردی به‌نام «صَفَرعلی» که دکان صرّافیِ او بود. در داخل دکان جایی برای هیچ کس جز شخص صفرعلی نبود. امّا ادیب روی کُرسیچه‌ای که بردرِ دکان صرافیِ صفرعلی می‌نهادند می‌نشست و چپق می‌کشید. در آنجا نیز به‌پرسش‌های طُلّاب و مراجعانی که از جاهای مختلف می‌آمدند پاسخ می‌داد.

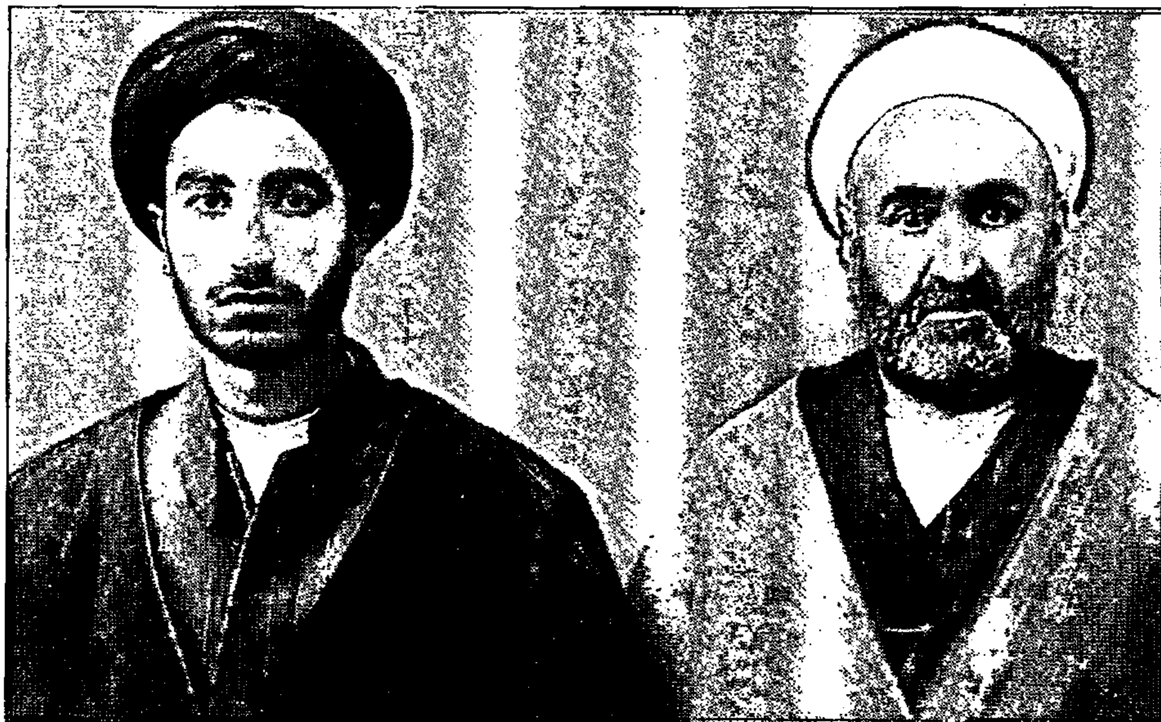
اگر آن دفترچه‌های ثبت‌نام در منزل مرحوم ادیب باقی مانده باشد فهرست نام بسیاری از افاضلِ عصرِ ماست، و نشان می‌دهد که هرکدام در چه سال‌هایی مستفید از

محضر او بوده‌اند. مرحوم ادیب شاگردان خودش را که از درس او فارغ‌التحصیل شده بودند و در عالم ادب و علم به‌جایی رسیده بودند، وقتی یاد می‌کرد، به‌عنوان «اصحاب» از ایشان یاد می‌کرد. صحبت هرکدام از ایشان که به‌میان می‌آمد، می‌فرمود «از اصحاب است.» یعنی از شاگردان.

از اصحاب مرحوم ادیب، که به‌قول قدما شریکان من در درس ادیب بودند یعنی هم‌درسان من و شمارشان در حدود بیست ـ سی تن بود، من امروز این نام‌ها را به‌یاد می‌آورم که هرکدام در جایگاه علمی و فرهنگی برجسته‌ای قرار دارند: حضرت آقای علی مقدادی (فرزند برومند مرحوم حاج شیخ حسین علی نخودکی اصفهانی رضوان‌الله علیه)، استاد محمدرضا حکیمی، مرحوم آیةالله شیخ محمدرضا مهدوی دامغانی، استاد حجت خراسانی (= هاشمی مخمل‌باف) که سال‌ها بعد همان روش و اسلوب مرحوم ادیب را ادامه داد و شنیده‌ام که حوزهٔ درسش بعد از فوت مرحوم ادیب بهترین حوزهٔ درس ادبیات عرب در سی ـ چهل سال اخیر است. دکتر درهمی (استاد پاتولوژی دانشکدهٔ پزشکی مشهد)، استاد دکتر ابوالقاسم امامی گرگانی استاد دانشکدهٔ الهیات تهران (مترجم قرآن و مصحح تجارب‌الأُمم مسکویه و نیز مترجم همان کتاب)، زنده‌یاد دکتر سیدمحمدحسین روحانی شهری، مترجم برجستهٔ فارسی‌گرای با تمایلات سیاسی ویژه.

اینها از اصحاب مرحوم ادیب و هم‌درسان من بودند که امروز به‌یادشان می‌آورم. در دورهٔ قبل از خودم کسانی را که از اصحاب ادیب شنیده‌ام و یا به‌یاد می‌آورم عبارتند از شهید آیةالله مرتضی مطهّری و حضرت آیةالله العظمی سیستانی (مرجع مطلق و بلامنازع جهان تشیع در نجف اشرف) و استاد دکتر احمد مهدوی دامغانی (استاد برجسته و بی‌مانند دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تهران در سال‌های قبل از انقلاب و استاد دانشگاه هاروارد در امروز)، استاد دکتر محمدجعفر جعفری لنگرودی (استاد برجستهٔ دانشکدهٔ حقوق دانشگاه تهران و رئیس همان دانشکده در سال‌های پس از انقلاب)، استاد دکتر مهدی محقق (استاد ممتاز دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تهران و نیز استاد دانشگاه مک‌گیل کانادا).

در نسلِ قبل از این‌ها نیز کسانی مانند استاد محمدتقی شریعتی مزینانی (پدرِ زنده‌یاد دکتر علی شریعتی) را به‌علم تفصیلی می‌دانم که از اصحاب ادیب بوده است. بگذارید به‌نکته‌ای درین باب اشاره کنم. در سال ۱۳۳۸ شادروان استاد شریعتی ازین بنده خواست که مقاله‌ای تهیه کنم در بابِ خدمات مسلمانان به‌جهانِ علم. من که نه از «علم» کوچکترین اطلاعی داشتم و نه از «تاریخ علم» امتثالِ امرِ آن عزیز را، رفتم به‌کتابخانهٔ



● مرحوم شیخ محمد تقی ادیب نیشابوری و هاشمی خراسانی از شاگردان اختصاصی (۱۳۷۴ هجری قمری)

آستان قدس و چند کتاب فارسی و عربی دم دست را در باب تاریخ تمدن و تاریخ علم «تورّقی» کردم و آن مقاله را تدوین کردم و در تالار دانشکدهٔ پزشکی دانشگاه مشهد، در مجلسی که به‌مناسبت بعثت حضرت رسول(ص) تشکیل شده بود قبل از سخنرانیِ استاد شریعتی آن را خواندم. اولین باری بود که در جمع سخن می‌گفتم. با شرمندگی و ترس و لرزِ بسیار. آن مقاله را مرحوم فخرالدین حجازی گرفت و در شمارهٔ اوّلِ مجلهٔ «آستان قدس» چاپ کرد. بعدها در جاهای مختلف آن مقاله نقل شد و استاد محمدرضا حکیمی هم در کتاب «دانش مسلمین» خود با نگاه عنایت و لطف بدان مقاله نگریسته‌اند. بگذریم. مقاله در مجلهٔ آستان قدس نشر یافت. چندی بعد که به‌دیدار مرحوم ادیب رفتم دیدم قدری با من سرسنگین است تعجب کردم و نگران شدم. معلوم شد ازینکه من مرحوم استاد شریعتی را در آن یادداشت «استادِ علاّمه» خوانده بودم سخت دلگیر است. سرانجام پرده از دلگیری خود برگرفت که «این کسی که تو او را «استاد علامه» خوانده‌ای شاگردِ من است و....» بگذریم. خداوند هردو بزرگ را غریقِ رحمتِ بیکران خویش کناد! بی‌گمان تقصیرِ من بود که در آن عالَم جوانی و خامی، چکِ بلامَحَل کشیده بودم. ایران همیشه مرکزِ کشیدنِ این گونه چک‌های بلامحل بوده است. ما چه قدر «سیّدُالحکماء» و عقلِ «رابع عَشَر» و «خامس عشر» داریم که «میراثِ عقلانی»شان برای

بشریّت نهادنِ چهار تا «راذّه» زیرِ ضمیرِ «إنّه» برای «وجود» است و «إنّها» برای «ماهیّت» در زیر سطرهای «شفا» یا «اشارات» یا «اسفار» و آن غارتگرِ بی‌رحم جهانی هم با انواعِ لطایف‌الحیلِ خویش ما را، در این راه تشویق می‌کند.

تقریباً تمام کسانی را که در سال‌های اواسطِ حکومت رضاشاه تا سال‌های بعد از شهریور ۱۳۲۰ در حوزهٔ علمی خراسان به‌تحصیل پرداخته بوده‌اند، به‌علمِ اجمالی می‌توان، در شمار اصحاب ادیب به‌حساب آورد. چون علم تفصیلی ندارم از آوردن آن گونه نام‌ها پرهیز می‌کنم. به‌احتمال می‌توانم از مرحوم دکتر فلاطوری و به‌ظن متاخم به‌یقین از مرحوم دکتر حسن ملکشاهی (آشیخ حسن مازندرانی، در اطاق گوشهٔ جنوب غربی مدرسهٔ خیراتخان) و مرحوم شانچی (استاد دانشکدهٔ الهیات مشهد) و مرحوم جورابچی (زاهدی دورهٔ بعد و استاد همان دانشکده) و حضرت آیةالله محمد واعظزادهٔ خراسانی یاد کنم. و بسیار و چه بسیار و بیشماران دیگر.

آخرین سال‌های تحصیل من در محضر ادیب باز می‌گردد به‌حدود سال ۳۶ـ۱۳۳۵ که برای بار دوم به‌درس مطول او رفتم و دلیلش را پیش از این یادآور شدم. در این سالها من شرح منظومه سبزواری و قوانین میرزا قمی می‌خواندم و به‌مصداقِ «العَوْدُ اَحْمَد» رجوعی کردم به‌درس مطولِ او و این را سعادتی می‌دانم. بعضی مباحثِ «صُوَر خیال» و «موسیقی شعر» از لحظه‌های درس مطول و مقامات حریری ادیب در ذهنِ من شکل گرفته است. در یادداشت آغاز کتاب صور خیال در ۱۳۴۹ نوشته‌ام:

«اینک خوشتر است که سخنِ خویش را با سپاسگزاری و یاد نیک از یک‌یک استادان بزرگواری که در طول تحصیل در مدارس علوم اسلامی خراسان و دانشکدهٔ ادبیات مشهد و دانشگاه تهران، در زمینهٔ مباحث این کتاب از محضرشان بهره‌مند بوده‌ام به‌پایان رسانم به‌ویژه شادروان استاد بدیع‌الزمان فروزانفر (استاد دورهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران) و جناب آقای محمدتقی ادیب نیشابوری (استاد یگانهٔ ادبیات عرب و بلاغت اسلامی در حوزهٔ علمی خراسان) و استاد دانشمند بزرگوار جناب آقای دکتر پرویز ناتل‌خانلری (استاد دورهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران)...»

و هم اینجا یادآورمی شوم که وقتی ادیب ابیات خاتمهٔ قصیدهٔ بی‌مانندِ بدیعیّهٔ سیدعلی‌خانِ مَدَنی شیرازی صاحب انوارالربیع را به‌شاهدِ حُسن ختام، درفصل بدیع مطول می‌خواند و ابیاتی از بدیعیّهٔ خودش را و بدیعیّه‌های دیگران را نیز این بیت سیدعلی‌خان بعد از پنجاه و چند سال هنوز در گوش من طنین‌انداز است که:

تاریخُ خَتمی لأنوارِ الرّبیعِ أتیٰ
طیبُ الخِتام فیا طوبیٰ لمُخْتَتَمِ

و به‌طورغریزی بسیاری از چشم‌اندازهای کتاب موسیقیِ شعر در ذهـن مـن جـرقّه می‌زد. همین الآن هم که این بیت را نوشتم صـدای ادیب را بـا تـمام وجـودم احسـاس می‌کنم. موسیقیِ [T/خ]/ در تاریخ / ختم / اتیٰ / طیب / الختام و طوبیٰ / و مختتم را چنان مشخّص و کشیده و ممتاز ادا می‌کرد که من در ضمیر خود بـه‌جستجوی مـفاهیم دیگری از صنایع بدیعی می‌رفتم که با مصطلحات تفتازانی و سکّاکی قابل توضیح نبود. همین‌ها، سالها و سالها بعد مباحثی ازکتاب موسیقیِ شعر را در ذهن من آفرید. هم‌چنان که فصل مقایسهٔ «ایماژ»های شعر شاعران عرب و شاعران فارسی در «صُوَر خیال» نوعی الهام از شیوهٔ تدریس ادیب در درس مطوّل و مقامات حریری بود. و هم اینجا یادآور شوم که وقتی شعرِ ابن‌راوندی را می‌خواند، چنان بر کلمات «عاقلٍ عاقلٍ» و «جاهلٍ جاهلٍ» تکیه می‌کرد که من از همان زمان به‌فکر افتادم که این چه نـوع کـاربُردی است. بـعدها متوجه شدم که ابن‌راوندی تحتِ تأثیر زبان فارسی بوده است و در عربی این گونه تکرار وجود ندارد. سال‌ها پس از آن در کتاب سبک‌شناسی نیز فـصلی درازدامـن دریـن بـاره نوشتم. ادیب خود درین باره چیزی به‌من نگفت. یعنی من ازو نـپرسیدم. سـال‌ها بـعد به‌تأثیر طنین صدای ادیب، متوجه شدم که این یک فُرمِ ایرانی و فارسی است که در هیچ زبان دیگری وجود ندارد از جمله در انگلیسی و آلمانی، تا آنجا که من می‌دانم. حال که بحث به‌اینجا کشید این را بگویم و بگذرم که شعرِ «زندیق زنده» در کتاب «هـزارهٔ دوّم آهوی کوهی»، جرّقه‌های آغازی‌اش از سر درسِ ادیب و طرزِ خواندن او، در ذهنِ من، شکل گرفته بود تا سالها و سالها بعد سروده شد.

من از او دقت‌های شگرفی در مشترکاتِ ادب فارسی و عربی دیدم که جای نقل آن در اینجا نیست. برای نمونه یک روز که از او معنیِ این شعرِ کسائی را پرسیدم:

گُل نعمتی‌ست هدیه فرستاده از بهشت
مردم کریم‌تر شود اندر نعیم گل

بعد از توضیح معنیِ بیت یادآور شد که میانِ کلمه «مردم» و «کَریم» رابطه‌ای وجود دارد که نوعی ایهام می‌آفرینند. بعد توضیح داد که «مردم» علاوه بر مـعنیِ رایـج آن کـه خلایق است «مردمِ» چشم را نیز به‌یاد می‌آورد و «کریم / کریمه» در عربی نیز به‌معنیِ مردمکِ چشم است و بلافاصله عبارت حریری را از مقامهٔ «بر قِعیدیّه» خواند که «ثُمَّ فَتَح کریمَتَیْه و رأرأ بتوأمتیه» و در دنبال آن حدیثی از رسول(ص) نـقل کـرد کـه «مَنْ اَحَبَّ

کریمَتَیْهِ لم یُطالع بَعْدَ العصر» هرکه مردمک چشم خویش را دوست دارد، در شامگاه و بعد از عصر به‌مطالعه نپردازد.

لطفِ شعرِ کسائی با این توضیح ادیب چندبرابر شد که «مردم کریم‌تر شود» چه ایهام درخشانی دارد. من این گونه دقّت‌ها را در حلقهٔ درس او بسیار دیدم و اعمّ اغلبِ شاگردانش از این گونه ظرافت‌های سخن او غالباً محروم بودند. آنها همان ظاهر عبارت سیوطی و مُغنی و مطوّل را، که ادیب توضیح می‌داد، طالب بودند و لاغیر. حتی گاه از اینکه چند دقیقه‌ای درسش از معیار هر روزه طولانی‌تر شده است احساس خستگی می‌کردند.

مرحوم ادیب، در آن سال‌ها کمتر به‌حرم حضرت رضا می‌رفت و در عُرفِ مردم مشهدِ آن سالها، کسی که روزی دو بار، یا دستِ کم هفته‌ای دو سه بار به‌حرم نمی‌رفت، در ایمانش تردید می‌کردند. امّا مرحوم ادیب را عقیده بر این بود که این گونه تکراری شدنِ زیارت، آن حضورِ قلب را از ما می‌گیرد. همان چیزی که صورت‌گرایان روسی و ساختگرایان چک آن را اتوماتیزه شدن می‌گویند. یعنی باید در برخورد با هر پدیده‌ای ـ خواه هنری و خواه دینی ـ ما از آن حضور قلب لازم برخوردار باشیم و لقلقهٔ لسان و تکرارهای فارغ از معنی، هیچ لطفی ندارد. به‌همین دلیل به‌یاد می‌آورم که در یکی از شعرهایش گفته بود:

بر درِ ایشان رو، معروفْ‌وار

یعنی با همان خلوص و حضورِ قلبی که معروفِ کرخی در محضر امام رضا علیه‌السلام داشته است.

هرگز از او نشنیدم که دست ارادت، به‌پیری داده باشد ولی از مطاویِ گفتار و رفتارش ارادتی ویژه به‌شاه نعمت‌الله ولی را استنباط کرده بودم و در یکی از شعرهایش گفته بود (و این را به‌شاهد یکی از اوزان عروضی در درس عروض از او شنیدم):

شیخی حقیقت اسرار، ماهی نهان در ماهان

و در آثار منظوم او، آنها که بر ما املا می‌کرد نشانه‌های دیگری هم از این گونه سلوک روحانی آشکارا بود.

مرحوم ادیب در ولایتِ اهل بیت بسیار خالص و شدیدالتأثر بود. خوب به‌یاد می‌آورم که در درسِ مطوّل وقتی به‌رجزِ منسوب به‌امام علی‌بن ابیطالب که فرموده است:

انا الذی سَمَّتنی اُمّی حَیْدَرة
ضَرغامُ آجامٍ وَ لَیْثٌ قَسْوَرة

در بحث از احوالِ مسندالیه می‌رسید، و ایراد تفتازانی را به‌ساختارِ نحوی آن مطرح

می‌کرد که مثلاً باید گفته می‌شد سَمَّتْهُ اُمّه نه سَمَّتنی اُمّی می‌گفت:

ای تفتازانی! تو از گوشهٔ بیابانِ تفتازان خراسان رفته‌ای و قواعدی از ادب عرب را آموخته‌ای، اگر خودت اینجا نیستی روحِ تو حاضر است، بشنو و بدان که حدِّ چون تویی نیست که برکسی نکته بگیری که مظهرِ بلاغتِ زبان عرب است و بعد از قرآن کریم شیواترین کلام را در زبان عرب آفریده است.

و در این گفتار صدایش می‌لرزید و چشمانش در اشک غوطه‌ور می‌شد.

یا وقتی که شعرِ صاحب‌بن عبّاد را می‌خواند:

قالَتْ تُحب معاویة؟

قلتُ اسکُتی یا زانیة

اَتحبّ مَن شتم الوصیّ علانیة

فعلی یزید لعنة و علی ابیه ثمانیة

چشمانش از اشک لبریز می‌شد... و از شعرهای او که در مدیح امام علی‌بن ابیطالب سروده بود و بر ما املا می‌کرد این مصراع‌ها را از یک مخمسِ او به‌یاد دارم:

... تا آن که دلم بندهٔ دربارِ علی شد

تا بندهٔ انوارِ مقامِ ازلی شد

محرَم به‌حریم حَرَم لم‌یزلی شد

بر انجم و افلاک شد او آمر و سلطان

یک روز که وارد مدرسه شدم، برخلاف همیشه، دیدم مرحوم ادیب برافروخته و مضطرب، در همان راهرو مدرسه روی سکّوی راهرو، نشسته است و با لحنی خشم‌گین و درمانده می‌گوید:

«...من این وجوه را برای سفرِ حج ذخیره کرده بودم...»

معلوم شد که کسانی در شبِ قبل از روی پشتِ بامِ مدرسه، رفته بودند آجُرهای سقف راکنده بودند و با طناب وارد اطاق ادیب شده بودند و مبالغی پول راکه ادیب در لای اوراق کتابهای خود گذاشته بود، برداشته بودند. احتمالاً این افراد، از پشت دَرِ اطاق در روزهای قبل دیده بودند که او پول‌ها را در لای اوراق کتاب‌ها می‌گذارد.

معلوم نشد که چه کسانی این جنایت را مرتکب شده بودند ولی قطعاً از بیرون مدرسه نیامده بودند. همه جور «طلبه» داشتیم.

ادیب در تمامی معارف قدیم مُدّعیِ اطلاع بود. حتی از علوم غریبه هم گاه سخنی می‌گفت و اشارتی داشت. در یکی از شعرهایش که بر ما املا می‌کرد، مصراعی بود درین



● مرحوم شیخ محمدتقی ادیب نیشابوری با جمعی از شاگردان در روز میلاد ولی‌عصر (عج)، پشت سر مرحوم ادیب مرحوم حاج شیخ مهدی ناظم، مدیر دبستان معرفت، واقع در پایین خیابان مشهد که استاد واعظزاده خراسانی و دکتر مهدی محقق سال اول ابتدایی را در آن مدرسه گذرانده‌اند. (۱۳۶۸ قمری)

حدود که:

دارای طلسماتم و اسرارِ غریبم

این که این گونه علوم را از جمله طب و نجوم و امثال آن را از چه استادانی آموخته بود، خودش چیزی به‌من نگفت و من هم جرأت این که از او بپرسم نداشتم. تصور می‌کنم در این گونه معارف Self-Taught بود، مثل اکثر افاضلِ عصر ما!

ادیب، در بعضی مسائل درسی و یا در تعیین جایگاه یک کتاب، گاه عقاید عجیبی داشت. وقتی طلبه‌ها به‌او می‌گفتند کدام چاپِ «المنجد» بهتر است که ما بدان مراجعه کنیم، می‌گفت: فقط «طبع نهم» با اینکه چاپ‌های گسترده‌تر و بهتری ازین کتاب نشر یافته بود، ولی او همچنان اِصرار داشت که المنجد «طبع نهم» و لاغیر. حکمت این پافشاری را هرگز درنیافتم ولی وقتی می‌خواستم یک دوره «ابن‌خلکان» بخرم پرسیدم که کدام چاپ آن بهتر است با قاطعیت فرمود: فقط چاپ سنگی تهران. با اینکه چاپ‌های متعدد ازین کتاب در دست بود که بر دست علمای بزرگِ «عربیت» تصحیح شده بود، او همچنان بر چاپ سنگی تهران اصرار می‌ورزید. البته حکمتِ آن را بعدها دانستم یکی حواشی بسیار مفید مرحوم فرهاد میرزای قاجار بود که از علمای بزرگ نسل خودش بوده است و دیگر صحّتِ ضبط کلمات که در عمل با آن روبه‌رو شدم. حتی در چاپِ علمی و انتقادی

استاد احسان عباس غلط‌هایی وجود دارد که در چاپ سنگی ایران دیده نمی‌شود. بنابراین تشخیص ادیب درین باره از روی بصیرت و اجتهاد بود. دورهٔ دوجلدیِ «وفیاتُ‌الأعیانِ» چاپ سنگی را که در تاریخ ۲۴ ربیع‌الثانی سنة سبع و سبعین و ثلاثمائه و الف به‌مبلغ هفتاد تومان خریده‌ام و این به‌توصیهٔ مرحوم ادیب بوده است در میان کتاب‌های من بسیار عزیز است.

استادان او بعد از شیخ عبدالجواد ادیب نیشابوری (متوفی ششم خرداد ۱۳۰۴ شمسی) یعنی ادیب اوّل، همان شاعرِ برجستهٔ نیمهٔ اولِ قرن چهاردهم هجری عبارت بودند از مرحوم آقابزرگ حکیم (آقابزرگ شهیدی) و مرحوم شیخ اَسَدالله یزدی (مدرس برجستهٔ حکمت و دارای تجارب عرفانی بسیار ممتاز و مدفون در کوهْسنگیِ مشهد) نام این دو استادِ او را من از مرحوم پدرم که شاگرد این دو بزرگ بود شنیده بودم یعنی خود مرحوم ادیب از آقابزرگ حکیم و شیخ اسدالله یزدی، تا آنجا که به‌یاد می‌آورم، به‌عنوان استادان خودش چیزی برای من نگفت ولی از مرحوم پدرم شنیدم که ادیب هم محضر درس آن دو بزرگ را درک کرده بوده است یعنی با مرحوم پدرم در درس این دو استاد، هم‌دوره و هم‌درس بوده است.

به‌دلیل آموخته‌هایی که از طب قدیم داشت، مراجعات پزشکی هم به‌او می‌شد. یعنی وقتی در سکّوی مدخلِ ورودی مدرسهٔ خیراتخان می‌نشست، در کنار طُلّابی که برای رفع اشکالِ درس روز قبل به‌او مراجعه می‌کردند افرادی نیز برای معالجهٔ بیماری‌های خود نزد او می‌آمدند و او هم با دادن داروهای گیاهی از نوع «گُل زوفا و سکَنْگور و سیه‌دانه» آنها را معالجه می‌کرد و غذایی را که غالباً به‌بیماران توصیه می‌کرد و خوب به‌یاد دارم «نخودآب» بود. با اِصرار این که هرچه بیشتر نخود را «خوب» بجوشانند.

به‌دلیل همین آشنایی مقدماتی و خودآموخته با طبِّ قدیم، هیچ‌گونه اعتقادی به‌طب جدید و مراجعهٔ به‌دکترها نداشت. تنها پزشکی که با ادیب حشر داشت مرحوم دکتر شیخ حسن خان عاملی بود که از مشاهیر اطبای شهرِ ما بود، پدرِ آقای ناصر عاملی شاعر خراسانی حَفَظَهُ‌الله. مرحوم دکتر شیخ حسن‌خان کتابخانهٔ بسیار خوبی داشت مشتمل بر کتب ادب و تاریخ و دیگر شاخه‌های معارف غیرطبّی. همین آگاهی از طب قدیم و عدم اعتقاد به‌طب جدید، یک بار هم مایهٔ گرفتاریِ مرحوم ادیب شده بود. گویا در انگشت ایشان زخمی پدید آمده بود و با داروهای گیاهی، و با تشخیص‌های خودش معالجه نشده بود. از مرحوم دکتر سعید هدایتی ـ استاد برجستهٔ چشم‌پزشکی دانشگاه مشهد و از دوستان انجمن ادبیِ خراسان که یکی از نیکان این عصر بود ـ شنیدم که گفت: دیروز

باری این عبد ضعیف محمد تقی بن اسدالله مشهور
به ادیب نیشابوری دارای شناسنامه ۷۳۱۹ ا
هرگاه در مشهد مقدس رضوی فوت کنم اگر در
آستانه مطهر ممکن شد دفن گردد بسیار خوب
والا بدنم را در کوه سنگی نزدیک آرامگاه
ابن ترکه رضوی و شیخ اسدالله یزدی رضوان الله
علیهما دفن کنند و در بلند لوح قبرم بنویسند
هذا قبر دفن فیه خادم العلم و حقیقته الادب
و در حدود پانصد تومان خارج مصرف دارایی [illegible]
دیگر هرچه دارایی داشته باشم کما فرض الله تعالی
ورثه قسمت شود اختیار فرزندانم تا وقتی که
بحد بلوغ نرسیده‌اند بدست مادرشان میباشد و
سهم شرعی و قانونی او است اسباب صندوق
زوجه‌ام و یک سماور بزرگ و یک سماور کوچک
و سه دست رختخواب و سه عدد قالیچه و دو عدد
جوالیغ و چهار کاسه چینی و هشت بشقاب چینی
دیگدست استکان و نعلبکی و زیر استکانی و هفت من
مس و هرچه طلا باشد مال شخص او است هیچ
کس دیگر را حقی نیست و هرکس ادعای طلب نماید
بدون قبض بخط خودم قبول نیست باطل است
تاریخ ۱۳ [illegible] ۱۳۴۲ [illegible] این وصیت نامه نوشته شد
الاحقر ادیب نیشابوری [illegible]

وصیت‌نامهٔ مرحوم شیخ محمد تقی ادیب نیشابوری به خطّ خودش

در بیمارستان بودم (احتمالاً بیمارستان شاهرضا) دیدم مردی آمده است و می‌گوید:

«من ادیب نیشابوری، مدرّسِ آستانِ قدسِ رضوی، این دستِ مرا چه کسی باید معالجه کند؟»

مرحوم دکتر هدایتی که از ما، بارها و بارها فضایل ادیب را شنیده بود و غیاباً به‌او ارادتی یافته بود، باورش نشده بود که این شخص واقعاً ادیب نیشابوری است. حتی فکر کرده بود که دروغ می‌گوید و قصدش سوءاستفاده از نام ادیب است. با بی‌اعتنایی گفته بود: «آشیخ، برو بنشین تا نوبتت شود.» تعبیری در این حدود. بعداً که این واقعه را نقل کرد و من به‌او توضیح دادم که آن شخص به‌راستی ادیب نیشابوری بوده است، مرحوم دکتر سعید هدایتی خیلی اظهار شرمندگی و تأسف کرد. خداوند هردوشان را غریق رحمت بی‌پایان خویش کنادا

این دکتر سعید هدایتی که سرانجامی دردناک یافت و بر اثرِ تصادف اتومبیل سالها و سالها درگوشهٔ بیمارستانی ـ که خودش به‌یاری دوستانش برای فقرا ساخته بودند و به‌نام دارالشفای حضرت موسیٰ‌بن جعفر(ع) بود ـ در خیابان تهران، در همان بیمارستان تا آخر عمر بستری بود و از کمر و از نخاع فلج شده بود. من و نعمت آزرم کتاب شعرِ امروز خراسان را به‌همین دکتر سعید هدایتی تقدیم کرده‌ایم.

در سال‌هایی که من دیگر در تماس با ایشان نبودم، حدود سال ۱۳۴۰ به‌بعد گویا آخرین باری که مرحوم سید جلال‌الدین طهرانی نایب‌التولیهٔ آستان قدس رضوی شده بود، از مرحوم ادیب ـ که با یکدیگر در درسِ ادیبِ اوّل گویا هم‌دوره و همدرس بوده‌اند ـ خواستار شده بود که به‌جای تدریس در مدرس خودش، یعنی در اطاقِ سرْدرِ مدرسهٔ خیراتخان، حوزهٔ درسش را به‌رواق شیخ بهائی در حرم انتقال دهد و عنوان «مُدرِّس آستان قدسِ رضوی» را بپذیرد. ایشان هم پذیرفته بود و از این تاریخ به‌بعد جَلَساتِ درس ایشان در رواق مرحوم شیخ بهائی تشکیل می‌شد. و دیگر از طُلّاب برای حق‌التدریس وجهی قبول نمی‌کرد.

هروقت به‌مشهد مشرف می‌شدم برای دستبوسی به‌خدمتش می‌رفتم و ایشان در مکاتباتش ـ که چند نامهٔ آن را به‌یادگار نگه داشته‌ام ـ با عنوان «نورچشمی آقارضای شفیعی» با چه لطف و محبتی از من یاد می‌کرد درست مانند یکی از فرزندانش. دریغا که به‌هنگام درگذشت ایشان در سال ۱۳۵۵ من در دانشگاه پرینستون بودم و نتوانستم خود را به‌ایران برسانم و در مراسم ترحیم آن بزرگ حاضر شوم.

پیش از آن هروقت به‌مشهد مشرّف می‌شدم یکی از نخستین وظایفِ شرعیِ خودم را

دستبوسی ایشان و زیارت ایشان می‌دانستم. از احوال تهران و استادان تهران که می‌پرسید (با اینکه با علامهٔ بی‌نظیر و نادرهٔ دهر بدیع‌الزمان فروزانفر محشور بودم) برای شادی خاطر او و سپاس از زحماتی که برای من کشیده بود این بیت متنبی را در پاسخش می‌خواندم که:

قواصِدَ کافورٍ توارِکَ غیرِه
وَ مَنْ قَصَدَ البحر إستَقَلَّ السَّواقیا

و این بیت نابغهٔ ذبیانی را:

فأنّکَ شمسٌ و الملوکُ کواکبٌ
اذا طَلَعَتْ لم یُبْدِ منهنّ کوکبُ

که هم در درس مطول و مبحث تشبیه مجمل از خودش آموخته بودم و او احساس نوعی شادمانی می‌کرد از این حق‌شناسیِ من.

مرحوم ادیب به‌سال ۱۳۱۰ قمری / ۱۲۷۶ شمسی در خیرآباد نیشابور متولد شده بود. نام پدرش، اگر درست به‌یادم مانده باشد، مرحوم شیخ اسدالله بوده است. این شیخ اسدالله مقیم خیرآباد نیشابور و با کدکن مرتبط بوده است. همسرِ مرحوم ادیب دختر دخترعمهٔ پدرم و از اهالی کدکن بود چنان که پیش از این یاد کردم. به‌یاد می‌آورم که مرحوم ادیب در نسبِ خودش عنوان «اسکندری هروی» را در درس عروض و در مقدمهٔ رسالهٔ کوچک عروضی خودش بر ما املا می‌کرد «محمدتقی ادیبِ راموزِ بهاور» و با عنوان «اسکندری هروی». از خصایص آن بزرگ بود که می‌خواست تا شاگردانش او را با عنوان «حجةالحق استاد اعظم ادیبِ راموزِ بهاور» بشناسند و ثبت کنند و ما نیز به‌همین صورت در دفاتر یادداشت خود ثبت می‌کردیم.

این نوع سلیقهٔ او حاصل انزوای بیش از حدِّ او بود. جز افراد بسیار نزدیک خویشاوندش ـ مثل خانوادهٔ ما ـ و چند تن انگشت‌شمار با هیچ کس رفت و آمد و حشر و نشر نداشت. فقط با شاگردانش، آن هم در همان حلقهٔ درس و در مدرس خویش، با هیچ کسی آمیزش نداشت. از آنها که می‌توانم به‌یاد آورم و بگویم که با آنها حشر داشت (غیر از افرادِ خویشاوندش) یکی مرحوم دکتر شیخ حسن‌خان عاملی (متوفّی ۱۳۳۲ شمسی) بود، دیگری مرحوم حاج شیخ مرتضای عیدگاهی بود. دیگری مرحوم ولایی (کتابشناس برجستهٔ کتابخانهٔ آستان قدس رضوی) و مرحوم ریاضی، مؤلف کتاب دانشوران خراسان و شاید چند تن دیگر که علی‌التحقیق عددشان به‌شمار انگشتان دو دست نمی‌رسید.

به‌دلیل همین انزوا بود که ادبای رسمی مشهد ـ آنها که بیرون حوزهٔ طلبگی بودند ـ

امثال مرحوم فرخ و گلشن آزادی و دیگران به‌او نگاه مثبتی نداشتند. عبارتی که مرحوم گلشن آزادی در کتاب «صد سال شعر خراسان» در حق مرحوم ادیب نوشته است قدری بی‌انصافی است. از مرحوم ادیب شنیدم که در سالهای تأسیس انجمن ادبی در خراسان گویا مرحوم فرخ و یا نصرتِ منشی‌باشی -که بر فرخ تقدمِ سنّی داشت و عملاً رئیس انجمن ادبی بود- از مرحوم ادیب دعوت کرده بودند که عضویّتِ انجمن را بپذیرد و در جلسات آن حاضر شود، او فرموده بود: «اگر شما هفته‌ای یک ساعت «جَلْسَةُ الأَدب» دارید من هرروز و هرساعت جلسةالأُدب دارم.» و نرفته بود.

انزوای بیش از حدّ و توغّلِ در کتاب‌های کهن او را از هرچه به‌زمانهٔ ما تعلق داشت دور می‌کرد مثل همان قضیهٔ بی‌اعتقادی به‌طبّ جدید یا سوار ماشین نشدن. شاید شما باور نکنید که مردی تمام عمر در مشهد نیمهٔ دوّمِ قرن بیستم زندگی کند و سوار ماشین نشود. می‌گفت: «مَرْکبِ شیطانی است!» و هرگز سوار ماشین نشد. اگر ضرورتی پیش می‌آمد از درشکه استفاده می‌کرد. تا من در مشهد بودم یعنی تا بهارِ سال ۱۳۴۴ یعنی حدود ده سال قبل از فوتش نشنیدم که او راضی شده باشد که سوار ماشین شود. ماشین «مرکب شیطانی» بود. همین گونه تَلَقّی از حیات در نوعِ سلیقهٔ شعری او هم اثر گذاشته بود که من به‌هیچ روی به‌خودم اجازه نمی‌دهم که در آن وادی نظری انتقادی داشته باشم. ادیب برای من عزیز است و قدسی، و در امورِ قُدسی نگاهِ انتقادی و تاریخی نمی‌توان داشت.

همین انزوای بیش از حدّ سبب شده بود که نمی‌دانم روی چه مقدماتی، او را، یک بار، در مجلس سلام شاه در حرم مطهّرِ حضرت رضا(ع) حاضر کرده بودند. چه جوری تویِ جلدِ او رفته بودند و او را بدانجا کشانده بودند؟ نمی‌دانم. ادیب اهل این گونه کارها و جاه‌طلبی‌ها نبود. احتمالاً به‌عنوانِ این که «شما حالا مدرّسِ آستان قدس رضوی هستید و...» و مثلاً این‌گونه تلقینات او را بدانجا کشانده بودند. گویا وقتی که شاه از برابرِ حاضران می‌گذشته بود، مرحوم ادیب شروع کرده بود به‌خواندن قصیدهٔ معروف ابومنصور ثعالبی که بیتِ اول آن جزء شواهد مطول است در بحث تقدیم مسند بر مسند الیه، از جهتِ تفأل:

سَعِدَتْ بغُرّة وَجْهِکَ الأَیّامُ
وَ تَزَیَّنَتْ بلقاءِکَ الأَعوامُ
وَ ترفَعَتْ بکَ فی المعالی همّة
تَعیابها مِنْ دونها الأَوهام...

و پیش خودش فکر کرده بود که او در جایگاه ابومنصور ثعالبی است و شاه هم در



● از راست: مرحوم حاج حسین آقای شهیدی عیدگاهی (فرزند مرحوم حاج شیخ مرتضی شهیدی عیدگاهی) در کنار مرحوم ادیب ثانی

جایگاهِ سلطان محمودِ غزنوی، بعد از فتح سیستان و زرنج و حالا شاه ـ که یک بیت شعر فارسی در حافظه‌اش نداشت و اصلاً به‌ادبیات و هنر سرِ سوزنی علاقه‌مند نبود ـ محوِ زیبائی این قصیده عربی می‌شود و دستور می‌دهد که دهان «انشادکنندهٔ» شعر را پُر از جواهر کنند. این را از باب ایجاد فضای تاریخی گفتم وگرنه ادیب با سلطنتِ فقر خویش ازین حرف‌ها بی‌نیاز بود. شاه که احتمالاً ذهنش در آن لحظه مشغول یکی از مسائل «اوپک» یا به‌یاد یکی از «ده‌ها معشوقهٔ» داخلی و خارجی خودش بود، (خاطرات عَلَم دیده شود) بی‌اعتنا رد شده بود و پُرسیده بود که این آشیخ، چه می‌گوید؟

من ادیب را فقط از چشم‌اندازِ یک معلم، یک استاد و مدرّسِ ادبیات عرب می‌نگرم و او را در کار خود در اوج می‌بینم. جز این هم از او نباید توقّع داشت نه به‌شعرش کاری دارم و نه به‌تألیفاتش. شاید نشرِ شعرها و آثارش چیزی برمقام او نیفزاید.

یک نکته را هم در باب دیوان جمال‌الدین محمدبن عبدالرزاق ـ که به‌نام او چاپ شده است ـ هم اینجا یادآور شوم تا آنها که در حقِ او به‌دیدهٔ انتقادی می‌نگرند، از این بابت خلع سلاح شوند. مرحوم ادیب بارها و بارها به‌من فرمود که من در چاپ دیوان جمال عبدالرزاق هیچ دخالتی نداشتم. کتابفروشی ـ که الآن اسمش را به‌یاد ندارم و روی کتاب اسمش ثبت شده است ـ می‌خواسته است دیوان جمال را چاپ کند و نسخه‌ای به‌خطِّ

مرحوم عبرت نایینی را به‌چاپ سپرده بوده است از مرحوم ادیب خواسته بود که تقریظ مانندی دراین باره بنویسد و او هم چند سطری نوشته بود و ناشر هم رفته بود بخش مربوط به‌جمال عبدالرزاق از کتاب سخن و سخنوران استاد فروزانفر را در دنبال یادداشت ایشان گذاشته بود. هرکس از کُنهِ ماجرا بی‌خبر باشد خیال می‌کند که مرحوم ادیب عباراتِ استاد فروزانفر را انتحال کرده است. حال آن که روحِ او از این کار، به‌کُلّی، بی‌خبر بوده است و عملاً در برابر کاری انجام شده قرار گرفته بود. هیچ وسیله‌ای برای تکذیب نداشت. تنها به‌ما که شاگردانش بودیم به‌طور شفاهی این سخن را می‌گفت.

تمامِ این یادداشت ستایشنامهٔ آن بزرگ است. بگذارید در پایان دههٔ اول قرنِ بیست و یکم قدری هم با آن استاد بزرگ برخورد انتقادی داشته باشیم. همین انزوای عجیب و استغراق در کتاب‌هایی مُعیّن و محدود، و عدم تماس با دیگران و حتی نوعی قبول نداشتن دیگران سبب شده بود که او تصوری بسیار عجیب از فرهنگ بشری داشته باشد، حتی در همان رشتهٔ خودش که تحقیق در متونِ مُعینی از قبیل سیوطی و مغنی و مقامات حریری و مطول بود. به‌فلسفه و ریاضی‌دانی و طب و نجومش کاری ندارم. او نمی‌دانست که در هرگوشهٔ نحو و صرف و فقه‌اللغهٔ زبان و تاریخ ادبیاتِ عرب، امروز، چه محققان بزرگی در دانشگاه‌های اروپا وجود دارند و حتی از اینکه در مصر و لبنان و عراق و سوریّه و حتی هند، چه دانشمندان بزرگی هستند که دامنهٔ تخصّص و اطلاعاتشان تا به‌کجاهاست؟ شاید اسم عبدالعزیز المیمَنی یا محمدکُرد علی یا احمد تیمورپاشا را از نسلِ قبل از خودش نشنیده بود و اگر شنیده بود از دامنهٔ کارهای ایشان آگاهی نداشت. آخرین و جدیدترین اطلاعات، برای او، در این زمینه‌ها، تاریخ آداب اللُّغهٔ جُرجی زیدان بود. و «طبع نهم» المنجد درین جهانِ ساده و روستائی‌اش نوعی گرفتاری «مرد نحوی» و «کشتیبانِ» مثنوی را داشت بعضی از علاقمندان او ـ که اصرارِ بر نشرِ آثار او دارند، امروز گرفتار چنین تصوری هستند و غافل‌اند از اینکه امتیاز او، در معلّمی و تدریس همان کتاب‌ها، در فضای مشهد و ایرانِ آن سال‌ها بوده است و جِدّیّتی که در تربیتِ شاگردان خود داشته است ولاغیر.

قوتِ غالبِ مردم کشورِ ما، همیشه «شایعه» بوده و ستون فقرات تاریخِ ما را ـ بعد از روزگار رازی و بیرونی به‌ویژه بعد از مغول ـ «حجّیتِ ظن» همیشه شکل داده است. در زمانی که ما مستفید از محضرِ آن بزرگ بودیم شایعات عجیبی در پیرامون او وجود داشت که مثلاً بارها او را برای «ریاستِ دانشگاه الأزهر» دعوت کرده‌اند و او نپذیرفته. یا برای «تدریس ادبیات عرب در دانشگاه قاهره». طَلَبه‌های ساده‌لوحی که این گونه

شایعات را دامن می‌زدند، چه تصوّری از «او» و چه تصوری از ریاستِ «الأزهر» یا «دانشگاه قاهره» داشتند؟ حتی بعضی از همان آدم‌ها، شایعهٔ نوعی «کرامات» را هم برای ایشان دامن می‌زدند. به‌قرینهٔ صارفهٔ «الأزهر» و «دانشگاه قاهره»، آن کرامات هم قابل درک است.

امیدوارم آیندگان و اکنونیان به‌ویژه فرزندان برومندِ آن بزرگ حمل بر ناسپاسی نکنند. من از روحِ بزرگِ آن استاد بی‌مانند عذر می‌خواهم که چنین جسارتی را مرتکب شدم و حقیقتی را که روزی باید روشن شود، با خوانندگان این یادداشت در میان نهادم. باز هم تکرار می‌کنم که او معلّمی دلسوز و برکارِ خود مسلّط و جدّی بود و در پرورش نسل‌های پی در پیِ فاضلان حوزه و دانشگاه بزرگ‌ترین سهم را در عصرِ خود و در رشتهٔ خود داشت. چه کرامتی ازین بالاتر؟ آن هم در مملکتی که هیچ کس در کارِ خود جدّی نیست و به‌گفتهٔ فروغ فرّخ‌زاد مملکتِ «ای بابا ولش کن!» است، یعنی «مرزِ پُرگهرا». تا «قوتِ غالبِ» ما ایرانیان شایعه است و ستونِ فقراتِ فرهنگ ما را «حُجّیتِ ظنّ» تشکیل می‌دهد روز به‌روز ازین هم ناتوان‌تر می‌شویم و گرفتارِ شایعه‌های بزرگتر و خطرناک‌تر. سرانجام باید روزی، جلوِ این گونه «تابو»پروری‌ها گرفته شود و صبحدم «رئالیته» از شبِ تاریخی و تخیّلیِ ما، طلوع کند. تمامِ رسانه‌های این مملکت در خدمتِ دامن زدن به «حُجّیتِ ظنّ» و شایعه‌پروری‌اند و این برای نسل‌های آینده بسیار خطرناک است. از حشیش و تریاک و هروئین و شیشه و گراس هم خطرناک‌تر است.

خط و تألیفات و شعر او را نباید معیار فضلِ او قرار داد. او را باید از منظر یک مدرّسِ بی‌نظیر متون ادبیات عرب، در نظام آموزشی قدیم، بررسی کرد. در چنان چشم‌اندازی بی‌همانند بود. اگر کسی امروز بخواهد از روی کلیله و دمنه یا گلستانی که مرحوم میرزا عبدالعظیم خانِ قریب نشر داده است، دربارهٔ مقام شامخ و والای او در حوزهٔ تعلیم و تربیت نسل‌های مختلف قرن بیستم ایران داوری کند، اشتباه کرده است. همچنان که کسی نقاشی‌های ملک‌الشعراء بهار را معیار نقد شعر او قرار دهد یا به‌اخوان ثالث و فروغ و شاملو و سایه از روی مدرکِ تحصیلی‌شان بخواهد نمرهٔ شاعری بدهد.

مرحوم ادیب در دورهٔ رضاشاه، در دبیرستان «معقول و منقول» یا چیزی به‌نام دانشکدهٔ معقول و منقول که در مشهد تأسیس شده بود تدریس می‌کرده است. نخستین دیدارهایی که از او در سراچهٔ کمالی به‌خاطر دارم و من در آن هنگام ۵-۴ ساله بودم، او را معمّم به‌یاد نمی‌آورم لباسی که در منزل می‌پوشید شلواری بود که به‌جای کمربندِ دوبندِ اُریب قیقاچ از روی شانهٔ او رد می‌شد، به‌جای کمربند یا بندِ شلوار. شاید در دورهٔ

رضاشاه عمامه را به‌کناری نهاده بود و بعدها در سالهای بعد از شهریور، مثل بسیاری از طُلاب و علما، دوباره لباس روحانی به‌تن کرده بود. این قدر بر من مسلّم است که او در آن سالها نوعی همکاری با وزارت فرهنگ داشت و شاید در بعضی از دبیرستانها، مثلاً دبیرستان فردوسی مشهد، در خیابان پُلِ فردوس، از متفرعاتِ خیابان تهران، تدریس می‌کرد. بعدها، این کار را رها کرد و به‌همان تدریس در مدرسهٔ خیراتخان قناعت ورزید.

ادیب در کارِ تدریس خود بسیار منظم بود. سر ساعت درسش را شروع می‌کردو برای هر درسی حدود یک ساعت تا یک ساعت و ربع وقت صرف می‌کرد، در این یک ساعت یا یک ساعت و ربع یک صفحه و گاه کمی بیشتر از مطول را ـ از روی چاپ عبدالرحیم یا محمدکاظم ـ با دقّتی حیرت‌آور درس می‌داد، به‌گونه‌ای که اگر کسی با هوش و حافظهٔ متوسط، نیمی از حواسش را به‌درس میداد، هیچ ابهام و پرسشی برایش باقی نمی‌ماند تا چه رسد به‌آنها که هوش و حافظه‌ای نیرومند داشتند و سراپا گوش بودند و تقریرات استاد را یادداشت می‌کردند.

من به‌دلیل اتکای بیش از حدّ به‌حافظه‌ام به‌اختصار تقریرات استاد را برای خودم می‌نوشتم در حدّی که از روی آن مختصر، کُلِّ گفتار استاد را بتوانم به‌یاد بیاورم. امّا بودند کسانی که تمام جزئیات گفتار ادیب را ـ با تمام دقایق و حکایات و حتی شوخی‌ها و طنزهایش ـ یادداشت می‌کردند، و در میان هم‌درسان من، آقای هاشمی مخمل‌باف (یعنی حجةالحق ابومعین امروز) تمام فرمایشات ادیب را تندنویسی می‌کرد و حتی درمنزل آنها را پاکنویس می‌کرد و روز بعد با پرسیدن از دیگران کم و کسریِ یادداشت‌هایش را تکمیل می‌کرد. آقای هاشمی مخمل‌باف دفترهایی داشت بیاضی مثل طومارهای نوحه‌خوانان، که عطفِ کوچک ولی صفحات نسبتاً درازی داشت با جلدهای چرمی. اگر آقای هاشمی آن دفترها را نگه داشته باشد، سَنَدِ بسیار ارزشمندی است از شیوهٔ تدریس مرحوم ادیب، نوعِ حاشیه رفتن‌ها و فوائدِ جَنبیِ هر درسش، شعرهای فارسی و عربی‌یی که می‌خواند و نوعِ مثال‌هایی که برای تقریر مطلب داشت و این مثال‌ها نوعی کلیشه بود. بارِدوم که به‌درس مطوّل او رفتم متوجه شدم که در هرصفحه یا فصل کجا عیناً همان حکایت یا مثل را نقل می‌کرد. این عیبِ کارِ او نبود بلکه ورزیدگیِ او را در تقریرِ درس نشان می‌داد که برای هرنکته‌ای، فُرمِ ویژه‌ای از بیان را آماده داشت.

درس ادیب تعطیل‌بردار نبود. می‌گفت «اگر من بخواهم مثل اینها (منظورش علمای حوزه بود) به‌هر بهانه‌ای درسم را تعطیل کنم باید اصلاً درس نگویم. چون یکصد و بیست و چهار هزار پیغمبر بوده و در طول سال، هر روزی وفات چند تا از اینهاست.» جز همان تاسوعا و عاشورا و چند تعطیل اساسی، مثل ایّامِ نوروز تعطیل دیگری را قبول

نداشت. در میانِ برف و باران و یخ‌بندان، به‌هرزحمتی بود، سرِوقت خود را به‌مدرسه می‌رسانید. همین امر هم سبب شد که در یکی از این زمستان‌های سرد و یخ‌بندانِ مشهد وقتی می‌آمده بود برای درس افتاده بود و پایش شکسته بود. مدت‌ها خانه‌نشین شده بود. من در آن ایام دیگر در تهران بودم و این گونه صحنه‌ها از زندگی او را ندیدم.

تمام سال در حال تدریس بود. درس‌های تابستانی‌اش عبارت بود از تدریس معلقات سبع، مقامات حریری، عروض و قافیه و در طول سال هم سیوطی، مغنی، حاشیه، مطوّل و شرح نظام. در دوره‌ای که من سعادت شاگردی او را داشتم شرح نظام گفتن او را ندیدم و به‌یاد نمی‌آورم امّا گویا برای طلبه‌های نسل قبل از من شرح نظام هم تدریس می‌کرده بود.

ادیب با هیچ کس از علمای حوزه ارتباط نداشت. مثلاً با مرحوم حاج سیدیونس اردبیلی یا مرحوم حاج میرزا احمد کفایی یا مرحوم حاج شیخ هاشم قزوینی یا مرحوم آیة‌الله میلانی و دیگر بزرگان حوزه.

از تشتُّتی که در نمازهای جماعتِ مسجد گوهرشاد وجود داشت و گاه در یک شبستان دو امام به‌نماز می‌ایستادند تا طرفدارانشان به‌آنها اقتدا کنند و این با وحدت کلمهٔ مسلمانی تناسبی نداشت بسیار دلگیر بود. از شعرهای ادیب ـ که برما املا کرده و من در حافظه دارم ـ یک مثنوی است که سراسرِ آن انتقاد از همین گونه عالمان جاه‌طلبی است که وحدتِ اسلامی را، با تمایلات شخصیِ خود، پایمال می‌کنند:

آبِ نجف خورده و فائق شده
حجةالإسلام خلایق شده
یک وَرَق آورده پُر از صاف و دُرد
تا به‌وجوهات زَنَد دستبرد
مُفتیِ اعظم، مَلِکُ الآکِلین
داده بدو منصب و جاهی چنین
کیست که داند ز تمامِ اَنام
یک ره و یک مسجد و پانصد امام!
باز هم این دسته ز هم بدترند
درصددِ آهوی یک دیگرند

خودش توضیح می‌داد که «آهو» در اینجا به‌دو معنی است، «عیب» و نیز همان حیوانی که در صحرا «صید» می‌شود.

بیش از این حافظه‌ام مدد نکرد تا شعری را که متجاوز از پنجاه و پنج سال قبل از املای او به‌خاطر سپرده بودم، اکنون به‌تمامی به‌یاد آورم.

تهران، اسفند ۱۳۸۷

حماسه‌ای شیعی از قرن پنجم[1]

محمدرضا شفیعی کدکنی

۱. مقدمه

تا به چشم خود ندیدم باور نکردم، شما نیز حق دارید که باور نکنید: یک حماسه منظوم پارسی، در مناقب و مغازی امام علی‌بن ابی‌طالب (ع) از قرن پنجم، یعنی حدود نیم قرن بعد از نشرِ *شاهنامهٔ* فردوسی و در حجم حدود دوازده‌هزار بیت با اسلوبی کهن و نوادری از لغات و ترکیبات که گاه در فرهنگها، شواهد آنها را به دشواری می‌توان یافت.

پیش از اینها تصورِ مورّخانِ ادبِ پارسی برین بود که حماسه‌های شیعی خاص تحولات فرهنگی ایرانِ بعد از مغول و حتی بعد از عصر تیموری است و شعری شیعی که در آن مجموعه عقاید شیعیان اثناعشری انعکاس داشته باشد و شبههٔ اعتقاداتِ دیگر مذاهب اسلامی در آن نباشد، بعد از سنایی (د: ۵۲۹ ق) وارد ادب فارسی شده است؛ اگر چه در آن شعرهای سنایی جای تردید باقی است و از لحاظ نسخه‌شناسی تمامی آن شعرها جای نقد و نظر دارد.

امّا منظومه مورد نظر ما که در بحر متقارب سروده شده و به گفتهٔ سراینده‌اش «به لفظ عجم در عروض عرب»، سراسر آن در مناقب و مغازی امام علی‌بن ابی‌طالب (ع) با «ناکثین» و «قاسطین» است و یکسره در خدمت اعتقادات شیعی. گویندهٔ آن، که به تصریح متن کتاب متولد ۴۲۰ هجری است این منظومه را در سن ۶۲ سالگی و در سال ۴۸۲ هجری به احتمال قریب به یقین در خراسان، و شاید هم ناحیهٔ بیهق، منظوم کرده است و آن را به یکی از اشراف سادات عصر، یعنی علی‌بن طاهر عریضی از سادات ناحیه تقدیم داشته است.

شاعر که به تکرار نام و تخلّص خود را «ربیع» اعلام می‌کند اشاراتی به زندگی خود، بیش و کم دارد و از مطاوی گفتار او می‌توان دانست که وی *شاهنامهٔ* فردوسی را پیش چشم داشته و گاه به آن اشاره دارد. فردوسی را با احترام بسیار یاد می‌کند امّا *شاهنامه* را به این سبب که «مُغ‌نامه» است و «دروغ»، چندان نمی‌پسندد. می‌گوید *شاهنامه* زیباست امّا دروغین است.

لحن سراینده، در باب خلفای راشدین مؤدّب است و نشان‌دهندهٔ طرز برخورد شیعیان قرون نخستین با این یاران رسول اکرم (ص). او خود تصریح دارد که پیش از او در این باره کسی سخنی منظوم نکرده است، یعنی مؤلف وقوف دارد بر این که نخستین حماسه‌سرای مغازی امام علی(ع) است در زبان پارسی.

ما نمی‌دانیم که چه مقدار از آغاز این منظومه، در این نسخهٔ منحصر به فرد، افتادگی دارد، ولی به قراین می‌توان اثبات کرد که ابیات چندانی از این منظومه فوت نشده است. نسخه از آنجا آغاز می‌شود که سراینده می‌گوید: امّت در مسألهٔ جانشینی رسول (ص) دو گروه شدند: جمعی طرفدار «نصّ» شدند و جمعی طرفدار «اختیار». منظور مؤلف از «نصّ» ـــ که گاه آن را جانشینِ نام امام علی‌بن ابی‌طالب (ع) نیز می‌کند ـــ این است که رسول خدا (ص) در «غدیر» جانشین خود را به «نصّ» تعیین کرده است و آنها که راه «اختیار» و انتخاب دیگران را پیموده‌اند، در حقیقت «نصّ» را رها کرده‌اند.

در این بخش سراینده از خلیفهٔ نخستین از خلفای راشدین، با عنوان «صاحب غار» که عنوان تجلیل‌آمیز و قرآنی اوست یاد می‌کند و گاه به جای ابوبکر «بکر» می‌آورد و از خلیفهٔ دوم به همان نام اصلی او، عمر، ولی با تشدیدی که ویژه تلفّظ این نام در متون کهنِ نظم پارسی است یعنی «عُمّر» که در *شاهنامه* نیز به همین صورت دیده می‌شود و تا عصر خاقانی صورت مشدّدِ نام او، در ادب منظوم فارسی گاه‌گاه به همین صورت هنوز دیده می‌شود. از عثمان نیز با نام اصلیِ او یاد می‌کند و با احترام بسیار به عنوان «عثمان پاکیزه‌تن»؛ امّا عناوین و القابی که برای امام علی‌بن ابی‌طالب (ع) می‌آورد بی‌شمار است و همه برخاسته از اعتقادات ویژه شیعیِ او که ما در دنبالهٔ این گفتار، از آن عناوین یاد خواهیم کرد.

نخستین عنوانی که در مورد امام علی‌بن ابی‌طالب(ع) به کار می‌برد همان «نصّ»

است که در معنی امام منصوص به کار می‌برد. به این ابیات توجه کنید:

زبـر «صاحب غار» سی ماه راست — خلافت همی راند چونانک خواست
چـو دنیـا ازو خـواست پـرداختـن — اجـل کـرد نـاگـه بـدو تـاخـتـن
چو شمـع امیدش فرو خواست مُرد — خـلافـت بـه فـرمـان عُمَّـر سپـرد
چو خالی شد از «بکر» روی زمیـن — بر اسـب خـلافـت عمـر کـرد زین
از آن پس بـر اسبِ خلافت نشست — گـرفتـه «خـطِ اختیـاری» به دست
مدارا همـی کـرد «نـصّ» همچنـان — سپـرده بـر اسـب صبـوری عنـان
بـدانسـان کـه اول رسـول خـدای — بنـرمی همـی داشت دیـن را به پای
چـو ده سـال عُمَّـر خـلافـت براند — بـرو بـر، اجـل، نامـه عـزل خـوانـد

۲ ر ـ ۲ پ

سراینده در این‌جا مصلحت چنان دیده است که واردِ مباحث تفصیلی کلام شیعی و اختلافات مذاهب در مسأله امامت نشود، به همین دلیل می‌گوید:

ازیـن دَرْت کـوتـاه کـردم سخـن — چـو فصـلـی بـگفتـم ز کیـن کهـن

۲ پ

آن‌گاه اشاره‌ای دارد به داستان ابولؤلؤ و از او به عنوان «کینه‌ور» یاد می‌کند که به داوری نزدِ عمر رفته بود:

به خنجـر مر او را جگر خسته کرد — بـر او راه اومیـد بربستـه کـرد

۲ پ

آن‌گاه مسأله «شوری» را ـــ که پیشنهاد عمر بود ـــ مطرح می‌کند و آن را خلاف «نصّ» رسول می‌داند. در این‌جاست که در کنارِ تعبیـر «نصّ»، سراینـده، از امام علی‌بن ابی‌طالب (ع) به عنوان قرآنی «صالح المؤمنین» که در تفاسیر شیعی به عنوان او، فهمیده شده است یاد می‌کند:

چـو می‌رفت عُمّـر ز دنیـا بـرون — خـلافـت فکنـد او به شـوری درون
چـو بـرداشـت عُمّـر ز دنیـا قدم — زده بـر خـلافـت ز شـوری رقـم
ز شـورِ فـراوان سخنـها بخـاست — چـو فتنه سلام [و] سلامت نخواست
سـلام و سلامـت نبـُد زان سپـاه — جـز آن کـو «بـری بود از هر گناه»
سـلام و سـلامـت نبـُد بـر یقین — از آن قـوم جـز «صـالح المؤمنین»

نبُد «صالح المؤمنین» جز علی — علی، آنک خواند ایزد او را «ولی»
ولیکن نکردند از کین طلب — رضای «وصیّ پیامبر» عرب

۲ پ

نقدی که سراینده از «شوری» دارد، همان نقدی است که متکلّمین شیعه در قرن سوم و چهارم از آن داشته‌اند و سراینده مایل به آن نیست که مسألهٔ «شوری» را طولانی کند زیرا عقیده دارد که «خداوند کین» در کمین است و مصلحت نیست:

در آن مشورت بین که چون رفت کار — «خداوند کین» را اَبَر آشکار
ز شوری نگویم سخن بیش از این — چو دارد کمین‌گه «خداوندِ کین»

۲ پ

بعد از آن به توصیفی از خلافت عثمان می‌پردازد که پیرامونِ آن «پاکیزه‌تن» را امثال «مروان» می‌گیرند که رانده رسول خدا (ص) بود و ابوبکر و عمر هم از او تبرّی جُسته بودند. دیگر از تباهکارانی که پیرامون عثمان را گرفتند «عَمْرَکِ عاص» بود که سراینده او را «گبر» (= کافر) می‌خواند. در سراسر این منظومه، «گبر» به معنی مطلقِ کافر است و این یکی از نشانه‌های کهنگیِ زبان شاعر است که «کافر» را به صورتِ پارسیِ کهنِ آن که «گَبْر» است به کار می‌برد تقریباً در اغلب صفحات. و هیچ کدام از مصادیق «گبر» در کتاب، زردشتیان و مغان نیستند، همان عربهایی هستند که به گفتهٔ مؤلف با نقض «نص ولایت» با علی (ع) درافتادند و کافر شدند:

دگر عمرکِ عاصِ گنده دهن — که بُد خالِ عثمانِ پاکیزه‌تن
کما بیش هفتاد هجوِ نبی — بکرده، در ابیات، گَبرِ شقی

۳ ر

مروان و عمروعاص را که «عَم و خال» عثمان بودند سراینده «گبر» می‌خواند که مایه شور و شرِ امّت شدند. از رهگذرِ چنین پیرامونیانی که «عثمان پاکیزه‌تن» را احاطه کرده بودند، سراینده اندک اندک به نقدِ دوران خلافتِ او می‌پردازد که تمام کارها را به دست این گونه مردمان ناشایسته سپرده بود:

چو بر بالش شهریاری نشست — برسمِ ملوکان بیفکند دست

۳ ر

با چنین چشم‌اندازی سراینده وارد تصویر مقدمات قتل عثمان می‌شود و واردِ دوران

خلافت امام علی‌بن ابی‌طالب (ع). ما باز به مسائلی در این باره خواهیم پرداخت. بیشتر مقصود این بود که چشم‌انداز شیعی سراینده را در مسألهٔ خلافت و امامت و «نصّ» و «اختیار» یادآور شویم.

۲. عصر مؤلف

خوشبختانه در داخل این منظومه، اطلاعات نسبتاً روشنی دربارهٔ روزگار مؤلف و زمان سرایش متن موجود است. مؤلف حتی سال تولد خویش را به دقت تعیین کرده است؛ به این معنی که در یک‌جا از ۶۲ سالگی خویش یاد می‌کند و در جای دیگر تاریخ سرودن منظومه را ۴۸۲ از هجرت رسول اعلام می‌دارد.

بنابراین او در سال ۴۸۲ هجری ۶۲ سال داشته، پس متولد به سال ۴۲۰ هجری است. قرائن دیگری را نیز در باب زمان سرایش و پایان منظومه می‌آورد و آن اشاره‌ای است که به مسألهٔ هماهنگ بودن «محرم» و «ربیع» (ماه اول بهار) دارد که اگر جدول نجومی این انطباق مورد تحقیق قرار گیرد زمان مورد نظر شاعر از این رهگذر نیز تأیید می‌شود. با مراجعه به جدول ووستنفلد، خوشبختانه، این نکته به روشنی تأیید می‌شود که اول محرم با ۲۵ اسفند سال ۴۸۲ و ۱۶ مارس ۱۰۸۹ منطبق است و همان آغاز بهار و ربیعی که شاعر از آن سخن می‌گوید و چنین تطابقی تا چند قرن بعد دیگر دیده نمی‌شود.

پیداست که ۲۵ اسفند در محاسباتِ نجومی قدما که پنج روز با محاسبهٔ عصرِ ما تفاوت دارد، آغازِ سال نو و بهار بوده است.[۲]

یک‌جا از راویان خراسان یاد می‌کند و این نشان می‌دهد که مؤلف احتمالاً خراسانی است یا مدتی در خراسان بوده است و دیگر این که کتاب را اهدا کرده است به علی‌بن طاهر که از سادات ناحیهٔ بیهق و نیشابور بوده است. این علی‌بن طاهر که علی‌بن زید بیهقی در کتاب *لُباب‌الانساب* از او به عنوان الامیر علی‌بن طاهربن ابی‌القاسم السجّاد یاد می‌کند یکی از اشراف ناحیهٔ بیهق بوده است که در سن حدود هفتادسالگی در ۵۰۷ درگذشته و طبیعی است که وقتی در سن چهل سالگی بوده است در سال ۴۸۲ این شاعر این منظومه را به او اهدا کرده باشد.

۳. نام کتاب

سراینده نام منظومهٔ خویش را به تکرار *علی‌نامه* یاد می‌کند و بارها آن را رویاروی *شاهنامه* قرار می‌دهد:

مریـن قصّـه را ایـن سراینـده‌مرد — ز مهـرِ دل خـود علـی‌نـامـه کـرد
اگر چند شه‌نامه نغز و خوش است — ز مغزِ دروغ است از آن دلکش است
علـی‌نـامه خوانـد خداونـدِ هوش — ندارد خـرد سـویِ شـه‌نامه گـوش
دروغ اسـت آن خـوب و آراستـه — به طبـع هـوی جـوی کش خواسته
من انـدر علـی‌نامـه از روی لاف — نخواهـم که گویـم سخـن بر گزاف
نگویـم سخـن جـز که بـر راستی — بـه حاسـد سپـردم رهِ کـاستـی

۴ ر ـ ۴ پ

۴. ساختار کتاب

سراینده ماجراهای «جَمل» و «صفّین» را در این منظومه به تفصیل تمام در دوازده مجلس آورده و در آغاز هر بخش یا مجلس به شیوهٔ فردوسی خطابی دارد و همان گونه که فردوسیِ شیعیِ معتزلی طرفدارِ خرد است و خرد را می‌ستاید و مخاطب قرار می‌دهد، این سراینده نیز همه‌جا به ستایش خرد و خردمند می‌پردازد و در آغاز سخنش خردمند را مخاطب قرار می‌دهد:

اَلا یـا خـردمنـدِ روشـن‌روان — سخن گوی، روشن، چو آبِ روان
سخـن را بپـرور بـه نـورِ خـرد — بـران روی کـز دانشـت بـرخورد

۴ پ

نکتهٔ قابل ملاحظه‌ای که در خطاب آغازی این منظومه وجود دارد، این است که سراینده کتاب خود را «به لفظِ عجم بر عروض عرب» می‌داند و این جای شگفتی است، مفهوم مخالف این تعبیر این است که مؤلف عروض دیگری جز عروض عرب را هم می‌شناخته است. نَفْسِ توجه به این که این منظومه در عروض عرب است و به لفظِ عجم، از وجود عروضی دیگر در آن روزگار خبر می‌دهد. بعد ادامه می‌دهد که

سخن هرچ گویی براندازه گوی — به راهِ دروغ و خیانت مپوی
به نزدیک بی‌دانشان خود مگرد — سرِ دانشی را تو شو پایمرد

ز نامردمان جمله دوری گُزین — چو نامردمانند بدخواهِ دین
من ایدون شنیدم ز نیک اوستاد — که «سگ به ز نامردم، از روی داد»...
به گوش خرد پندِ دانش نیوش — چو دانش نیوشی به‌جای آر هوش
۴ پ ـ ۵ ر

۵. اهمیّت این منظومه

منظومه‌ای با این حجم، آن هم از قرن پنجم، به تنهایی کافی است که توجه اهل ادب و تاریخ شعر فارسی را به خود جلب کند. در میان حماسه‌های منظوم زبان فارسی این کتاب از لحاظ تاریخی در کنار *گرشاسپ‌نامهٔ* اسدی قرار می‌گیرد و تاریخ سرودن آن با تاریخ سرایش *گرشاسپ‌نامه* حدود بیست سال فاصله دارد. از نظر تاریخ شعر شیعی و حماسه‌های شیعی نیز دارای کمال اهمیت است، تا آن‌جا که می‌دانیم اولین حماسهٔ شناخته‌شدهٔ شیعی *خاوران‌نامه* ابن‌حُسام خوسفی است که در عصر تیموری سروده شده و حدود چهار قرن بعد از این کتاب تدوین شده است.

اگر این همه امتیازات را هم نداشت به تنهایی به عنوان یک منظومه بازمانده از قرن پنجم دارای کمال اهمیّت بود.

۶. منابع داستانیِ سراینده

بیشترین منبعی که گوینده بر آن تکیه دارد، ابومِخْنَف لوط‌بن یحیی مورّخ و راوی قرن دوم است که از او با کُنیه «بوالمنابر» نیز یاد می‌کند و در آغاز هر فصل و داستان نام او را بدین‌گونه یا شبیه به این تکرار می‌کند:

چنان کاورد بوالمنابر خبر — درین حال بومِخْنَفِ نامور
۶۴ پ

چنین آورد لوط یحیی خبر — درین حال بومِخنَفِ نامور
۸۳ ر

ازین پس دهد لوط یحیی خبر — درین حال هم بوالمنابر دگر
بسی راویانِ خراسان درین — سخن گفته‌اند از طریقِ یقین
۸۵ ر

از اخبـارِ بومِخْنَـفِ نامـور — کزو یافتـم بر درستی خبر

۱۲۶ ر

چنین آورد لوط یحیی خبر — ز گفتار و کردار خیرالبشر

۱۴۷ ر

و نیز اوراق ۱۸۳ ر، ۲۲۶ پ، ۲۷۳ پ، ۲۸۹ ر و ...

ولی در آغاز داستان عثمان از گفتار امام صادق (ع) نیز بخشی از قضایای خلافت عثمان را می‌آورد:

ز قـول امیـن صادق پرهنر — امام هـدی جعفـر پرهنـر

۵ پ

که ظاهراً روایت ابومِخْنَف از امام صادق (ع) است و در این تردیدی نیست که ابومِخْنَف محضر امام صادق (ع) را درک کرده و از آن حضرت روایت دارد، همچنین از گفتار ابنِ عباس. او می‌گوید من اینها را از «نثر» به «نظم» درآورده‌ام:

ز نثرش به نظم آوریده «ربیع» — به ماهِ فَرَوْدین به فصلِ ربیع

۶۲ ر

پرسشی که در این‌جا به ذهن می‌رسد این است که در عهد سرودن این منظومه آیا آثار ابومخنف باقی بوده است یا از طریق روایات دیگران به دستِ گوینده رسیده است؟ به احتمال قوی، مؤلف نامی از ابومخنف در آغاز روایت خود دیده و همانها را نظم کرده است؛ به‌ویژه که در منقولات او حوادثی افسانه‌ای وجود دارد که با نوع منقولات راویانی از نوع ابومخنف هرگز هماهنگی ندارد. می‌توان گفت که نسخه‌ای از حوادث جمل و صفین به نثرِ عربی در اختیار او بوده و گوینده آنها را به نظم درآورده است.

حرب «جمل» را در هشت بخش نظم کرده و سپس به نظم «صفین» پرداخته است. در این‌جا نیز، گوینده سخن خویش را با ستایش خرد آغاز می‌کند و خطاب به خویشتن به‌عنوان سخن‌دانِ هُشیار و پیر می‌گوید:

برون آور از طبعِ بیـدار خویش — سخنهای سَخْته به معیار خویش
به نظمـی بپـرورده انـدر خـرد — چنان کز نکو طبعت اندر خـورد
به نامِ خداونـدِ بخشنـده گـوی — سخنهای چون مَه درفشنده گوی

بساطی فروگستر از دین و کین | در اخبار صفّین چو مهر مُبین
«علی‌نامه» کن نام این نو بساط | که تا نو نوازد روان را نشاط

۶۴ پ

۷. نقش کرّامیان

در اواخر مجلس اول جنگ صِفّین، گوینده به نکته‌ای اشاره می‌کند که اگر من درست خوانده باشم و درست فهمیده باشم، از نقش اصحاب محمدبن کرّام (کرّامیان) در تدوین کتابهای قصّه و حکایات، به‌ویژه *شاهنامه*، خبر می‌دهد. نخست این ابیات را به دقّت بخوانید:

به شه‌نامه خواندن مزن لاف تو | نظر کُن در آثار اشراف تو
تو از رستم و طوس چندین مگوی | درین کوی بیهوده‌گویان مپوی
که «مُغ‌نامه» خواندن نباشد هنر | «علی‌نامه» خواندن بود فخر [و] فرّ
رهِ پهلوانان مکن آرزوی | بپرهیز از راه بی‌دین روی
که «کرّامیان» از حسد را چنین | کتابی نو انگیختند بعد ازین
بماند ز تو یادگاری دراز | میانِ خلایق بدان عزّ و ناز
«علی‌نامه» و «حمزه‌نامه» بچند | بخوانند که این هست بس ناپسند
بفرمود فردوسی را آن زمان | که تصنیف کن تو کتابی چنان
ز شاهانِ پیشین سخن یاد کن | دلِ غمگنان را بدان شاد کن
بکن شاهنامه مرو را تو نام | به رغبت نمایند همه خاص و عام

۸۲ ر ـ ۸۲ پ

و این اشاره از مسألهٔ گرایش محمود به مذهب محمدبن کرّام و افسانهٔ تشویقِ او فردوسی را به سرودن *شاهنامه*، به نوعی خبر می‌دهد. و اگر چنین فهمی از این عبارات درست باشد و این عبارات عین گفتارِ ناظم این داستان، نشانهٔ آن است که در نیمهٔ دوم قرن پنجم، یا دقیقتر بگویم در سال ۴۸۲ مسألهٔ تشویق محمود، فردوسی را به سرودن *شاهنامه* در میان مردم شیوع داشته است و تعریفی که سراینده این ابیات ـــ در خصوص تشویق کرّامیان به پدید آوردن داستانهایی از نوع *شاهنامه* و یادِ شاهان پیش ـــ دارد قابل تأمل است و در دنبالهٔ همین سخن است که به

نکوهش صاحبان غرض می‌پردازد که میل به شاهنامه‌خوانی دارند تا گفتار اصحاب دین فراموش گردد و این درست خلاف آن چیزی است که مؤلف *بعض مثالب الروافض* که سنّیِ متعصبی بوده است در کتاب خود آورده و عبدالجلیل قزوینی رازی آن را نقل و نقد کرده است: «و مغازیها می‌خوانند که علی را به فرمان خدای تعالی در منجنیق نهاده و به ذات‌السلاسل انداختند تا به تنهایی آن قلعه را ــ که پنج هزار مرد درو بود ــ تیغ‌زن بستد ...»[۳] و مؤلف کتاب *نقض* پس از نقل این عبارت می‌گوید اُمویان و مروانیان «گروهی بددینان را به هم جمع کردند تا مغازیهای بدروغ و حکایات بی‌اصل وضع کردند در حق رستم و سرخاب و اسفندیار و کاووس و زال و غیر ایشان و خوانندگان را بر مربّعات اسواق بلاد ممکّن کردند تا می‌خوانند تا رد باشد بر شجاعت و فضل امیرالمؤمنین و هنوز این بدعت باقی مانده است».[۴]

می‌بینیم که شاعری شیعی نیز همان نظرگاه را عرضه می‌کند که مؤلف *بعض مثالب الروافض*:

به «شه‌نامه» خواندن بپرداختند　　کسانی که این مکر برساختند
بکردند این حیله اصحاب کین　　که ضایع شود گفتِ مردانِ دین

۸۲ پ

و سپس خود با دلگرمی اظهار می‌دارد که چنان نخواهد ماند و این سخنان اهل دین ضایع نخواهد شد، هر چند دشمنان سخنان محال بگویند امّا حکیمان فاضل نیک می‌دانند که آنها «شهنامه» و «مُغ‌نامه» است:

نماند همی ضایع از هیچ حال　　اگر چند گویند هر یک محال
حکیمان فاضل بدانند این　　که «شه‌نامه» آن است و «مُغ‌نامه» این

۸۲ پ

و پیداست، به قرینه، که تعبیر «مُغ‌نامه این» ارجاعی است به کتابی از جنس *شاهنامه* و طبعاً از کتب ضلال. پس از این سخنان اشاره می‌کند که در این باره نمی‌خواهم سخن را دراز کنم زیرا جای دیگر گفته شده است و ظاهراً اشاره است به بخشی که در آن‌جا نیز به‌نوعی مؤدب *شاهنامه* را به دلیل دروغ بودن نقد کرده و، در ضمن، زیبایی آن را ستوده است.

۸. اشاراتی به زندگی سراینده

در پایان مجلس دوم از جنگ سوم قبل از آن که به مجلس سوم بپردازد در ضمن ابیاتی به عمر خویش اشاره دارد و تصریح می‌کند که من اکنون شصت‌ودو ساله‌ام:

چو دو مجلس آمد ز صفین به سر سوم مجلس است آنک گویم دگر
به وقتی که در شصت و دو سالِ من رسیده بُد و سعد بُد فالِ من

و باز در آغاز مجلس سوم از خداوند جان و خرد سپاسگزاری می‌کند و می‌گوید آنچه حق با بنده می‌کند، همان است که درخورِ اوست و این اندیشه خود اندیشه‌ای است کاملا اعتزالی و اعتراضی دارد به اشاعره که در این باب، در نقطهٔ مقابل این فکر ایستاده‌اند و می‌گویند: «و ما هُو الأصلحُ للعبدِ فلیسَ بواجبٍ علی اللّه»[5] اگر چه به مسألهٔ «فضل» الهی نیز اشاره می‌کند:

سپاس از خداونـد جان و خـرد که آن کرد با ما کزو درخـورد
چو جان دادمان از خرد بهره داد درِ دین و دانش به ما برگشاد
به صد «لطف» از نعمتِ بی‌شمار بپرورد از «فضل»مان کردگار

۱۰۳ ر ـ ۱۰۳ پ

در پایان مجلس سوم از حرب صفّین باز اشاره‌ای کوتاه دارد به این که زمان سرودن این منظومه ماه محرم است و سرِ سالِ نیک:

چو گوید سراینده بر فالِ نیک به ماهِ محرم سرِ سال نیک

و باز در آغاز مجلس پنجم از «حرب قاسطین» خردمندِ بیداردل را مخاطب قرار می‌دهد و او را به گفتارِ خویش دعوت می‌کند و در اواخر مجلس هفتم گریزی دارد به نقد *شاهنامه*:

ز شه‌نامه و رستم و گیو و طوس سخن نشنود دین مگـر بـر فسوس
«علی‌نامه» خوانَـد زفـانِ خـرد که تا زو به هر دو جهـان برخـورد
«علی‌نامه» را مانع از راستی‌ست سخن، کو دروغ آمد، از کاستی‌ست

۱۸۲ ر

در آغاز مجلس هشتم از حرب صفین تحمیدیّه‌ای دارد که شبیه بعضی کارهای

فردوسی است، مانند این ابیات:

به نام خداوند خورشید و ماه — نگارنده هر سپید و سیاه
برآرنده آسمان و زمین — خداوند کون و مکان و مکین

۲۰۷ ر

و در همین‌جا بیتی دارد که به خاطر لفظ «داعیان» این احتمال را در ذهن خواننده بیدار می‌کند که به احتمالی ضعیف تصور کند شاید سرایندهٔ این حماسه یک شاعر اسماعیلی‌مشرب است:

فرستنده «داعیان» امین — بر بخردان از پیِ داد و دین

۲۰۷ ر

ولی این اندیشه با آنچه در باب ظهور مهدی (عج) از زبان امام علی‌بن ابی‌طالب(ع) نقل می‌کند، ظاهراً نقض می‌شود. همچنین آنچه در باب اوصیای دوازده‌گانه بعدها تصریح دارد.

در آخرین ابیات این منظومه ضمن توضیح این‌که این قصه را همان‌گونه که از راویان شنیده بودم نقل کردم آرزو می‌کند که اگر عمرش باقی بماند جنگ «نهروان» را نیز بسراید و به صراحت تاریخ به سرآمدنِ این نظم را سال ۴۸۲ در ماه ذی‌الحجه می‌آورد. از این تصریح سراینده می‌توان دریافت که کتاب را در فاصلهٔ زمانی حدود یک سال از محرم که ماه اول سال است تا ذوالحجه که ماهِ آخرین است سروده است. اینک متنِ ابیاتِ پایانیِ کتاب:

چو آمد به سر نظمِ این سعدفال — دو و چارصد بود و هشتاد سال
گذشته بُد از هجرت مصطفا — که بودش وصی پاک دین مرتضا
چو در ماهِ ذوالحجه طبع «ربیع» — بپرداخت از نظمِ این نو ربیع
به نیروی جبّارِ جان‌آفرین — زفان و سخن دارم از آفرین
به نظمی که از آفرین گفته شد — ازو آفرین‌گوی اشکفته شد
ز بهراء دین درشکفته سخن — بود خوش سخن خوش چو کست کهن
پسندیده باشد سخن در علی — شود نو حدیثِ کهن در علی
نباید که خامُش بُوَد دانشی — ز مدح علی باشد او رامشی
دل دانش از بوستان طرب — کند نو ثناهای حیدر طلب

کرا بهره داد از خرد کردگار / کند آفرینِ علی اختیار
چو در بوستان «ربیع» از وفا / نگارد بجز مدح آلِ عبا
بر اومید باشد که روز قضا / شفیعش بود مصطفا مرتضا
۲۹۹ پ

۹. شخصی که کتاب به او تقدیم شده است

گویندهٔ این حماسه، کتاب خود را به سیدعلی‌بن طاهر، که از او به عنوان «قوام شرف» یاد می‌کند، تقدیم کرده است. به این ابیات توجه کنید:

چو زیبانگاری به سیصد طراز / دل‌افروز چون نیکوانِ طراز
عروسی که دارد فراوان حُلی / ز علم و ز شمشیر و زخمِ علی
عروسی پسندیدهٔ خاص و عام / خرد کرده او را «عَلی‌نامه» نام
عروسی که گر شوی بپسنددش / سر از مهر در مهر پیوندش
که آن شوش از آل پیغمبر است / عِز و فخر عالم گزین حیدر است
قوام شرف سیّد ما کریم / نظام وفا در سعادت مقیم
علی‌بن طاهر مدار شرف / که هست آن مطهّر به طاهر خلف
مرین قصه را این سراینده مرد / ز مهرِ دل خود «علی‌نامه» کرد
اگر چند شه‌نامه نغز و خوش است / ز مغزِ دروغ است از آن دلکش است
علی‌نامه خواند خداوندِ هوش / ندارد خرد سوی شه‌نامه گوش
۴ ر

این سیّدعلی‌بن طاهر همان امیر علی‌بن طاهر است که بیهقی مؤلف *لباب الانساب* از او بدین گونه یاد می‌کند: علی‌بن طاهربن ابی‌القاسم السجاد علی‌بن جعفربن حسن‌بن عیسی الرومی‌بن محمد الازرق‌بن عیسی النقیب بالمدینة ابن محمّدبن علی العریضی ابن جعفر الصادق. و به یازده واسطه نسبش به امام صادق(ع) می‌رسد. از خاندان معروف عریضی نیشابور و ناحیهٔ بیهق. علی‌بن زید بیهقی، مؤلف *لباب الانساب*، دربارهٔ این علی‌بن طاهر می‌گوید: «و قد رأیته شیخاً اناف علی السبعین و توفّی فی سنة سبع و خمس مائة».[۶] علی‌بن زید بیهقی او را دیده بوده و می‌گوید در پانصد و هفت در سن حدود هفتاد سالگی درگذشت. در تاریخی که این منظومه سروده شده

و به او تقدیم شده است، این امیرعلی‌بن طاهر عریضی، در سن حدود چهل سالگی بوده است. خاندانِ عریضی بیهق از اشراف ناحیه بوده‌اند و عنوان «امیر» که بیهقی به ممدوح شاعر می‌دهد، نشانهٔ همین نکته است.

بیهقی از فرزندانِ امیر علی‌بن طاهر چهار تن را نام می‌برد با این اسامی: مرتضی و طاهر و ابوالقاسم و مانکدیم.

از فرزندانِ فرزندان او نیز کسانی را معرفی می‌کند.[۷] محل سکونت این خاندان در متنِ چاپیِ *لبابِ الانساب* «سانزوار» است که اگرچه این نام در این کتاب به همین صورت چند بار تکرار شده است، احتمالاً همان سبزوار باید باشد به صورت سابزوار؛ تا کنون در کتبِ جغرافیا در این ناحیه سانـزوار ندیـده‌ام. بیهقـی تصریح می‌کند که عنوان «امیر» از القاب این سید علی‌بن طاهر بوده است: «علی‌بن طاهر المقلب بامیر».

۱۰. مشخصات نسخه

کتاب دارای ۳۰۱ ورق است و هر ورق شامل نوزده بیت. و تاریخ کتابت و نام کتاب بدین گونه آمده است: تَمَّ الکتاب بعون الملک الوّهاب فی یدالعبد الضعیف محمدبن محمود[بن] مسعود المعدم (؟) التستری فی یوم الخمیس سابع شهر رمضان.

در فاصلهٔ ۷۰۰ ـ ۸۰۰ هجری که خط و شیوه کتابت بدان نزدیک می‌نماید، در سالهای متعددی پنجشنبه هفتم رمضان بوده است. حدود پانزده سال ـ که اولین آنها ۷۰۲ است و آخرین آنها ۷۹۵ ـ جمعه اول رمضان بوده و پنجشنبه هفتم. بنابراین محاسبهٔ تاریخ دقیق کتابت از این رهگذر امکان‌پذیر نیست.

کاتب، از سواد چندانی بهره نداشته و غلطهای املایی بی‌شماری دارد از قبیل: سهیل به جای صهیل (شیهه اسب)، ثاقی کوثر/ ساقی کوثر، قظنفر/ غضنفر، و صفیانیان/ سفیانیان، که نیازی به یادآوری مثالهای بسیار ندارد. در خیلی موارد احتمال آن می‌رود که کسی این منظومه را بر کاتب املا می‌کرده و او آن را می‌نوشته به همین دلیل در بسیاری موارد به جای که/ نه دارد و در کمتر صفحه‌ای است که غلطی املایی و یا فنّی کاتب مرتکب نشده باشد. ولی اغلب این کاستیها را از راهِ قواعدِ شعری و اصول سبک شناسی و مبانیِ تصحیح قیاسی متون به راحتی می‌توان برطرف کرد.

اصل نسخه متعلق است به کتابخانهٔ موزهٔ قونیه در کشور ترکیه و در پشت جلد صفحهٔ اول آن این عبارات را به ترکی عثمانی و به خط عربی رایج در کشورهای عثمانی می‌توان خواند: قونیه آثار و عتیقه موزه‌سی.

نسخه دارای حدود سیصد ورق است و هر صفحه به‌طور متوسط نوزده بیت و در مجموع حدود دوازده‌هزار بیت. مشخصات کتاب را در پشت جلد با همان خط بدین گونه ثبت کرده‌اند: علی‌نامه، منظوم، فارسی / خطاطیِ محمّد محمودبن مسعود التستری.

فیلم این کتاب در کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران به شمارهٔ ۳۲۲ موجود است و عکس آن در سه مجلد با شماره‌های ۵۸۹، ۵۹۰ و ۵۹۱ ثبت است.

تا آن‌جا که در کتابشناسیها جست‌وجو کردم، در هیچ جای دیگر نسخه‌ای از این منظومـه معرفی نشده است و می‌توان حـدس زد که منحصـر به فـرد است. با دشمنی‌هایی که در طول تاریخ تا عصر تیموری نسبت به ادبیات مناقب‌خوانی وجود داشته است، همین یک نسخه هم که باقی مانده است از غنایم روزگار باید به حساب آید. نسخه در قرن هفتم یا هشتم کتابت شده و مالکِ آن شخصی شیعی به نام حاجی علی / یا حجی علی بوده است و این نام به صورت ح ج ی ع ل ی در جاهای مختلف این کتاب بین‌السطور دیده می‌شود، به خطی بسیار نزدیک به خط اصل. نام کاتب البته علی نیست.

۱۱. تصرفاتِ کاتبان

تردیدی ندارم که در طولِ زمان، هم راویان و نقالان این حکایت، و هم کاتبانِ آن، در خلال نقل و روایت و کَتابت، تصرفاتی در آن کرده‌اند، به ویژه کاتب این نسخه که مردی کم‌سواد بوده و گاه مصراعی را به مصراعی دیگر پیوسته و وزن و قافیه مصراعها را آشفته کرده است وگرنه بسیار بعید می‌نماید که گویندهٔ اصلی ــ که اصول فن شعر فارسی را به نیکی می‌دانسته و در حدود مبانی عروض و قافیه عصرِ خویش، وزن و قافیه را به دقّت رعایت کرده است ــ در مواردی تا بدین پایه از اصول فنّیِ شعر بی‌خبر باشد.

در اکثریت ابیات، تمامی اصولِ نظم فارسی رعایت شده است و بعضی زحافاتِ عروضیِ آن نیز از ویژگیهای سبکِ شعر عصرِ گوینده است و نمونه آن را تا یک قرن

پس از او در کارِ بعضی از گویندگان می‌توان دید، امّا مواردی هم هست که هیچ توجیه عروضی و فنّی برای خطاهای او نمی‌توان در نظر گرفت. آیا راویان و کاتبان در این کار مقصّرند یا بی‌مبالاتی گوینده عاملِ آن خطاهاست؟

ورودِ کلمه‌ای مانند «ایل» به معنیِ قبیله ـــ که ظاهراً بعد از مغول واردِ زبان فارسی شده است ـــ در این منظومه باید از تصرفات راویان و کاتبان باشد یا این‌که تصحیف «اهل». همچنین موارد اندکی که قافیه دال و ذال در آن دیده می‌شود. البته وجود قافیه دال و ذال به‌طور تصادفی در این عصر، در شعری که تا حدودی به زبان عمومی عصر نظر دارد و گوینده احتمالا از اهالی ناحیه‌ای است که در آن دال و ذال تمایز ندارد مثلاً اهالی بلخ و غزنین و ماوراءالنهر[۸] چندان هم دور از اسلوب نیست.

سراینده کلمهٔ «سخن» را گاه با «بُن» قافیه می‌کند و گاه با «من» که نشان‌دهنده دورهٔ تحوّل تلفّظِ این کلمه از «سَخُون» به «سُخَن» دوره‌های بعد است. معلوم نیست که لهجهٔ گوینده در این تغییر چه تأثیری داشته و پیروی از سنّتِ ادبی قدما چه مقدار در حفظِ صورتِ سُخن مؤثر بوده است برای نمونه با فاصلهٔ یک بیت:

بدو گفت: گوید علی با تو من — به شمشیرِ برّنده گویم سخن
چو بشنید آن لعنتی این سخن — ابا شامیانِ لعین ز اصل و بُن

۱۳۲ پ

۱۲. مشخّصات رسم‌الخطّی کتاب

کاتب، دال و ذال را در اغلب موارد رعایت کرده است ولی نشانه‌های حذف تمایز هم اندک‌اندک در این کتاب دیده می‌شود و این خود خبر از مرحلهٔ تاریخی انتقال می‌دهد که ظاهراً در جغرافیای ایران بزرگ باید برای تحولات دال/ ذال نوعی تفکیک قائل شد؛ به این معنی که کاتبان در بعضی نواحی دیرتر تسلیم این تحول شده‌اند. برای نمونه دو صفحه از اوایل و اواخر کتاب را از این دیدگاه بررسی می‌کنیم:

در برگ ۳ ر مواردی که نقطه ذال کتابت شده عبارت است از: بُذ (= بود) / ببوذند / بُذند / داذش / بداذ / بوذ / بُذ / بَذکیش / بذان / داذ / بذان / کشاذند / نموذ / بُذ. و مواردی که رعایت نشده عبارت است از: هفتاد / شدند / بدست / بُد / بود / دود / داد. و در ورق ۲۹۹ پ موارد رعایت ذال عبارت است از کلمات: نبوذم

/ ایذون / بسندیذه / (دو بار) آمذ / بوذش. و موارد عدم رعایت آن نیز: شنیدستم / بُد / شد / بود / شود / نباید / بود / باشد / کند / داد / خرد / کند / نگارد / اومید / باشد / بود. البته کلمهٔ «بوذر» را هم «بودر» نوشته است.

به جای کسرهٔ اضافه بعد از کلمات علامتی شبیه «ء» می‌گذارد که بعد از مصوّتهای بلند به گونهٔ «ی» دیده می‌شود. مثلاً به جای «بَرِ مرتضا» می‌نویسد «برء مرتضا»:

برفت اندر آن حال عمّارِ پیر برء مرتضا همچو پرتاب تیر

و این قاعده در رسم‌الخطهای متون کهن، با تفاوتهایی، گاه دیده می‌شود، یعنی کسرهٔ اضافه را به صورت «ی» نشان دادن که هنوز هم در بعضی از لهجه‌های مشرق زبان فارسی دری دیده می‌شود. این علامت همان «همزه» است مثلاً در کلمه «موء من» به همین شکل که کرسیِ جداگانه‌ای برای همزه قائل است ۵ ر، ولی «یا» را نیز گاه به همین صورت می‌نویسد:

همی گفت ابا واء (= وای) بر جان من که شـد کشـته عثمانِ عفّان من

۱۱ پ

کتا: که تا. این رسم‌الخط ثابت نیست گاه به صورت که تا و گاه به صورت کتا نوشته می‌شود. مثلاً در این ابیات که پشت سرهم‌اند:

تو مـا را ببر نزدِ حیدر کنـون که تا ما بدانیم کین کار چون
کتا ما به نزدیک حیدر شویم بگوییم و گفتـارِ وی بشنویـم

۶ ر

«که یا» را نیز گاه به صورت «کیا» می‌نویسد:

کتا این دو تن از چه کردند قصد کیا دشمن خویش بستند عهد

۱۲ پ

مثل بسیاری از کاتبان متون نظم، در قرون قدیم، «تانستن» را به همان صورت «توانستن» می‌نویسد ولی خواننده باید «تانستن» تلفظ کند و این نکته در متون نظم کهن بسیار شایع است:

بدی آنچ توانست کردن بکرد ولیکـن علـی بُد جوانمـرد مرد

۲۷۱ ر

در مواردی صورتِ [یت] به جای [ید] در پایان افعال دیده می‌شود اگر چه اندک است. حتی در قافیه‌ها گاه یک مصرع را «یت» می‌آورد و دیگری را «ید»:

بگفتا بگویید تا کیستیت — که می‌در زنید وز پیِ چیستید

۱۲ ر

ولیکن نه مالک همی گوید این — شما آوریدیت ما را چنین

۴۸ پ

پس آنگه بفرمود حیدر که هین — به هر سو رویت ای شجاعان دین

۲۴۲ ر

در رسم‌الخط کاتب هنوز میان ک/گ تمایزی وجود ندارد و همچنین چ/ج یک صورت دارند و نیز ب/پ.

تقریباً در بعضی موارد «که» به صورت « کی» نوشته شده است و در مواردی نیز « که».

«ه» غیر ملفوظ در کلماتی مانند ستمکارگان محفوظ است به صورت ستمکاره‌گان.

۱۳. افسانه و تاریخ

در خلال وقایع جنگهای صفّین و جمل سراینده کوشیده است که تصویری از کرامات و معجزات امام علی‌بن ابی‌طالب (ع) را نیز وارد داستان کند. مثلاً در اواسط داستان «صفّین» مقداری از داستانهایی که به عنوان «قضاوت»های شگفت‌آور امام معروف است، وارد متن شده است از قبیل داستان دو مردی که به داوری نزدِ او آمدند و هر یک مدّعی بود که «او خواجهٔ آن دیگری است و طرف مقابل بنده اوست» یا داستان پیدا شدن دیری و راهبی و آنچه از کرامات امام بر آن راهب آشکار شد و سبب اسلام اوست؛ و نیز داستان چاه آبی که از زیر سنگ بیرون آمد و نوشته‌هایی که به عبری و خط سیاه بر آن سنگ نوشته بودند و در آن نوشته‌ها نام «ایلیا» ـــ به عنوان نام دیگر «علی» (ع) ـــ دیده می‌شود و نام دوازده وصیّ نبی، که به‌طور آشکاری نشان‌دهنده آن است که سرایندهٔ این منظومه شیعی اثناعشری است (صفحات ۱۵۵ پ ـ ۱۶۱ ر). همچنین داستان کسانی که در گیراگیرِ جنگ از امام یاری مالی

می‌طلبند و امام به ایشان قول یاری می‌دهد درحالی که به هیچ روی سیم و زری در اختیار ندارد و روز بعد به دعای او، در بیابان، شریح از دور پیدا می‌شود با اموالی که از جانبِ نیشابور، با خود، برای امام آورده است. شریح قاضی نیشابور بوده است (۱۶۲ ر). و آن اموال را امام بر سرِ نیازمندان، همان‌جا تقسیم می‌کند و آن خطاب معروف را در باب سیم و زر در آن‌جا بیان می‌دارد که

ایا سیم! تو آن نَیَرزی یکی | که بر تو فتد چشمِ من اندکی
ایا سیم و زر! دادمت من طلاق | که ایدون کنند مردم از تو نفاق
ایا سیم و زر! تو نشایی به کس | که جز دون نخواهد تو را هیچ کس
تو دونی به دونان سپردمْت باز | به تو هرگزم ناید از بُن نیاز
نیازم بدان بی‌نیاز است و بس | که ما را جز او نیست فریادرس

۱۶۲ پ

۱۴. اطلاع مهمی دربارهٔ شهربانو و هرمزان

یکی از نکات بسیار مهمی که در این منظومه دیده می‌شود و ظاهراً در اسناد دیگر، به این شکل نیامده است کیفیّت و فضای قتل هرمزان سردارِ مسلمان‌شدهٔ ایرانی به دست عبیدالله‌بن عمر است و از همه مهم‌تر این‌که بر طبقِ این روایت، شهربانو، خواهر هرمزان بوده است و هرمزان و برادرش هر دو در حالِ نماز گزاردن بوده‌اند که فرزندِ عمر بر ایشان حمله می‌برد و آنان را به قتل می‌رساند. بالاتر از همهٔ این نکاتِ تازه این‌که هرمزان و برادرش و خواهرش شهربانو مقیم سرای حسین‌بن علی (ع) بوده‌اند، و این قتل در سرای آن حضرت اتفاق افتاده است. اگر این روایت مثل اکثر روایات این منظومه عین روایتِ ابومخنف بوده باشد بسیار قدیمی و کهن خواهد بود و برای محققان تاریخ در کمال اهمیت است. حتی اگر از افزوده‌های قصّه‌پردازانِ نزدیک به عصرِ سراینده باشد، همین‌که در عصر سرودن این منظومه، یعنی در قرن پنجم، چنین روایتی از قتل هرمزان و برادرش و برادرِ شهربانو بودن او آمده است بسیار مهم است و مسألهٔ همسر امام حسین بودن شهربانو با روایتی دیگر از این طریق قابل بررسی خواهد بود.

برطبق این منظومه وقتی عبیدالله‌بن عمر بر دستِ محمدبن ابی‌بکر در میدان کشته

شد، کشتهٔ او را نزدِ علی (ع) آوردند. معاویه کسی را نزدِ همسرِ عبیدالله‌بن عمر فرستاد و از او خواست نزدِ علی (ع) رود و کشتهٔ شوهر خود را از سپاه علی (ع) باز پس گیرد. همسر او، زنی نیک بود. گفت: او نمی‌باید این کار را می‌کرد اکنون باید شکیبا بود. و بعد نزدِ علی (ع) رفت. امام بدو فرمود مرا بر این کشته حقّی است. زن پرسید، چرا؟ امام فرمود: وقتی پدرش عمربن الخطاب کشته شد، او دیوانه‌وار به کین‌خواهی پدر برخاست و هر که را می‌دید نشناخته می‌کشت. به حجرهٔ شهربانو رفت و هرمزان و برادرش را که برادران شهربانو بودند و در حال نماز گزاردن، کشت. آنها در عصر رسول اکرم (ص) اسلام آورده بودند و در خانهٔ حسین‌بن علی بودند و فرزندِ عمر واردِ خانه حسین شد و مرتکب قتل هرمزان و برادر او شد. اینک عین گفتار سراینده:

ز کینِ پـدر گشتـه بُـد غول‌وار — همـی کـرد کیـنِ پـدر خـواستـار
ز خانه بـرون جَست تیـغ آختـه — کـرا دیـد مـی‌کشـت نشنـاختـه
سوی حجرهٔ شهـربانـو شتـافـت — چـو مـر دشمنِ خویشتـن را بیـافت
هنـرمنـد هـرمـز شده[۹] در نمـاز — یکـی بـا جهـانـدار مـی‌گفـت راز
بـرادر بدی شهربانوی را [اوی؟] — ابـا آن دگـر خـوب‌رویِ نـکـو
بیـاورده اسـلام وقـتِ نبـی — ابـا عـورتـان رفتـهِ نـزدِ علـی
به نزدیک خواهـر بدنـدی فـراز — حسین‌شان همی داشت چون جان بناز
رسید ایـن عُمّـر چـو دیوانـه‌ای — به خـانِ حسیـن شـد چـو بیگانه‌ای
بُدند هر دو استـاده[۱۰] اندر نمـاز — نبـودنـد آگـه از آن بـی‌نـمـاز
درآمـد ز در تیـغ کیـن آخـتـه — بکشـت هـر دو را او بنشـنـاختـه
گـزین شهربانـو در آن روزگار — ز بهـرِ بـرادر بـد او سـوگـوار
و آن عـورتان هر دو اندر غریو — بمـانـدنـد ز بهـراء شـوهـر غـریـو

۲۲۵ ر

منظور از عورتان همسرانِ هرمزان و برادرِ او بهمن است که در حال نماز بر دستِ فرزند عمر کشته شدند. بعد بقیهٔ داستان را بدین‌گونه می‌آورد:

حسین چون بدید آن چنان حال کار — ز بهـراء ایشـان ببـد سوگـوار
بـرفتـنـد بفـریـاد نـزدِ علـی — علـی چـون بدید آن سوارِ یلی
همـه اهـل بیتِ و قـرابـاتِ خویش — ببودند غمگین و دل گشته ریش

بگفتنـد کـه مـا را تــو فریـاد رس | ابـا شهـربـانــو و بسیـار کــس
بکـرد او چنـان ظلـم و بیداد و کین | بـر آن بی‌گناهـان با داد و دیـن
منـــش گفتــم ای شهربـانـو کنـون | تو صابـر شوی، مزد یابی فزون
گُسی کردم ایشان را ز پیش خویـش | مرا بود آن کشته نزدیک خویش
ولیـــکـــن نکـــردم مـــن از داوری | نـدادم مـر آن خویش را یاوری
کنـون وقـتِ آن داوری آمـده است | دگـرگـونـه گفتارهـا بیهـده‌ست
مـن از حـقِ دو کشتـهٔ بـی‌گـنـــاه | همـی دارم این کشتـه‌ات را نگاه
دو دِیّـــت بـــرِ شهـــربـانـــو رسـان | ببـر کشتـهٔ خـویـش را این زمان

۲۲۵ پ

بعد گویندهٔ داستان از زبان آن زن می‌گوید که وی به امام گفت: او را تو کشته‌ای خون را به خون بَدَل کن:

علی گفتش ای زن نکوتر شناس | به خون قیاسی مکن این قیاس

۲۲۵ پ

بعد زن می‌گوید: «من درم ندارم». و امام می‌گوید: «برو از معاویه بگیر». و آن زن چنین می‌کند و امام دیتهای ایشان را نزد «شاهِ زنان» یعنی شهربانو می‌فرستد و کشته را پس می‌دهد و از این‌جا رابطهٔ نام «شهربانو» و «شاهِ زنان» که شهرت دارد تأیید می‌شود:

دیتهای ایشان گرفت آن زمـان | فرستـاد نـزدیـکِ شـاهِ زنـان
گرفت شهربانو، بـدان‌عـورتـان | بداد آن دیت را، هم اندر زمان

۲۲۶ ر

در جای دیگری از این منظومه، پس از گزارش شکستِ سپاهیان معاویه، وقتی امام از احوال خویش و ماجراهای جنگ سخن می‌گوید یک بار دیگر داستان کشته شدن هرمزان و برادرش را از زبان امام نقل می‌کند و عجیب است که امام از آنان به عنوان «پیوندِ من» (= خویشاوند) یاد می‌کند و این تأکیدی است بر داستان ازدواج امام حسین (ع) با شهربانو. در این بخش تصریحی هم به نام برادرِ هرمزان شده که نامش بهمن بوده و به همراهی هرمزان ـــ که به ضرورت شعر شاعر آن را به صورت «هرمزد» آورده است ـــ در حالِ نماز، بر دست پسرِ عمر کشته شده است. اینک

عین گفتار گوینده:

نـه ابـنِ عمـر جُسـت آزار مـن — و زیـن بیهُـده جُسـت پیکار من؟
نه بس بودش آن بَد که او کرده بود — که دو خونِ پیوندِ من خورده بود؟
چو شد در سـرای حسین آن چنان — ز کیـنِ عمـر همچـو دیـوانـگان
چو هرمزد و بهمـن بُـد انـدر نمـاز — و بـا کـردگـارِ جهـان کـرد راز
بکشـت آن چنـان مهتـران را بـزار — ابـی جُـرم و بـی‌حـرمتِ کردگار

۲۳۷ ر

۱۵. مقام امام علی (ع)

نگاه سراینده به مقام ولایتِ مطلقهٔ علوی در این ابیات انعکاس دارد:

اگـر بـا خیـانـت بـبـودی علـی — نخـوانـدیـش یـزدان ولـیٌّ وَفی
همیـدون کـه بُـد اختیـار خـدای — شـب و روز بُد پیشکار خدای...
ز موسی و عیسی و نـوح و خلیـل — نشـان داشت آن شهسوارِ جلیـل
به حلم اندرون بـود نـوحِ حلیـم — به خشم اندرون بود همچون کلیم
بـه هـر نـذر در بُد خلیـل از وفـا — چـو عیسی بُد او زاهـد و پارسا
بـه علم انـدرون آدم دیگـر است — ز نفس محمـد یکی گوهـر است
چـو تخمِ همه راستـی حیدر است — ز روی یقیـن نَفسِ پیغامبـر است
کسـی کـه خـلاف آورد انـدریـن — بـود دشمـنِ مصطـفـای امیـن

۱۴۶ پ ـ ۱۴۷ ر

البته این سخنان ناظر است بر حدیث مشهوری که اهل سنّت آن را در مناقب امام علی بن ابی‌طالب (ع) به صورتهای گوناگون نقل کرده‌اند که مَن اراد اَن ینظر اِلی آدمَ فی عِلمهِ و اِلی نوحٍ فی فَهمهِ وَ اِلی ابراهیمَ فی حِلمهِ و اِلی موسی فی شدّتهِ و اِلی عیسی فی زُهدِهِ و اِلی محمد (ص) فی بهائِهِ و اِلی جبریل فی اَمانَتِهِ و اِلی الشمسِ المُضیئهَ و القمرِ المضیئی و الکوکَب الدُرّی فَلْینْظُرْ اِلی هذا الرجلِ، یعنی علی‌بن ابی‌طالب.[۱۱]

در توصیفی که گوینده از خطبهٔ امام علی‌بن ابی‌طالب (ع) در بصره، پس از پیروزی بر ناکثین دارد، چنین می‌گوید:

غـرایب سخـن گفت پس مرتضا — بـر آن منـبـر از گفتـه مصطـفا

از اول بگفت الامان الامان — ایا مردم از حالِ آخرزمان
نشان قیامت هویدا شود — علمهای بدعت مسمّا شود
ز کین کیمیاها بیامیختند — سرِ فتنه‌ها را برانگیختند
ایا اهل بصره هم‌اکنون بود — که بصره چو جیحون پرخون بود
بخیزند ازین جایگه سگ‌زیان — شود عالم از تیغشان پرزیان
بجنبند زال نبی سرکشان — کند تیغشان بر عدو سرفشان
شود ترک بر بربری سخت چیر — شود کارِ رومی ز بالا به زیر
یکی سیّد آید از آن پس برون — ابالشکری زآب و آتش فزون
شود هاشمی پس به بغداد در — بپیوسته با ترکِ پرخاش‌گر
شما را بود ویل وای آن زمان — چو چیره شود حیدری در جهان
کشد بیش سیصدهزار از شما — خداوند شمشیر اندر وغا
سپه‌دار مصر آید آنگاه پس — ابالشکری همچو مور و مگس

۵۹ ر

تردیدی ندارم که کاتب و یا آخرین راویان این منظومه، بعضی مسائل عصری را، در این‌جا، واردِ این پیش‌بینی کرده‌اند، به‌ویژه کلمهٔ حیدری را.

۱۶. یک احتمال دربارهٔ گوینده

در فهرستی که عبدالجلیل قزوینی رازی در اواسط قرن ششم از بیست تن شاعران شیعی فارسی‌زبان قبل از خویش از کسایی در قرن چهارم گرفته تا قوامی رازی از معاصران خود می‌آورد، نام «ربیع» دیده نمی‌شود؛ تنها یک تن «بدیعی» وجود دارد که احتمالِ تصحیفِ آن به «ربیع» بسیار ضعیف است. امّا احتمال این‌که «ربیع» سرایندهٔ این منظومه تخلّص شعری یکی از آن مجموعه شاعران باشد، بسیار طبیعی به نظر می‌رسد. در این‌جا فهرست نام شاعران شیعی که ممکن است تخلّص یکی از ایشان «ربیع» بوده باشد از همان کتاب نقل می‌شود: «امّا شعراء پارسیان که شیعی و معتقد و متعصّب بوده‌اند هم اشارتی برود به بعضی. اوّلاً فردوسی طوسی شیعی بوده است... و فخری جرجانی شیعی بوده است و در کسایی خود خلافی نیست که همه دیوان او مدایح و مناقب مصطفی و آلِ مصطفی (ع) است و عبدالملک بنان، رحمة‌الله

علیه، مؤید بوده است به تأیید الهی... و ظفر همدانی اگرچه سنّی بوده است او را مناقب بسیار است در علی و آلِ علی (ع) و در دیوانش مکتوب تا تهمتش نهند به تشیّع و اسعدی قمی و خواجه علی متکلّم رازی عالم و شاعر و امیر اقبالی شاعر و ندیم سلطان محمّد رحمةالله علیه شیعی و معتقد بوده است و قائمی قمی و معینی و بدیعی و احمدچه رازی و ظهیری و بردی و شمسی و فرقدی و عنصری [نسخه‌ها: بصری، نصری] و مستوفی و محمّد سمّان و سیّدحمزه جعفری و خواجه ناصحی و امیر قوامی و غیر اینان رحمةالله علیهم که همه توحید و زهد و موعظت و مناقب گفته‌اند بی‌حد و بی‌اندازه... و اگر به ذکر همه شعرای شیعی مشغول شویم از مقصود بازمانیم... و این جماعت را که از طبقات الناس اسامی و القاب و انساب یاد کرده شد همه شیعی و معتقد و مستبصر بوده‌اند».[۱۲]

از خلالِ کتاب *نقض* به گرمیِ بازار «مناقب‌خوانان» در بسیاری از مناطق ایران آن روزگار می‌توان پی بُرد. این مناقب‌خوانان، گاه خود شاعر بوده‌اند، مانند قوامی رازی،[۱۳] و زمانی مناقب سروده شده دیگر شاعران را، در بازارها و میدانها و مراکز تجمّع مردمِ شهری، بر جمع می‌خوانده‌اند. آمیختگی زندگی این دسته مناقب‌خوانان با مسائل سیاسی عصر، امری است بسیار روشن و به همین دلیل سرنوشت بعضی از این مناقب‌خوانان بسیار دردناک بوده است. اهل سنّت و جماعت که در قدرت بوده‌اند، گاه این مناقبیان را، از سر تعصّب به انواع شکنجه‌ها می‌آزرده‌اند. چنان‌که زبان بوطالب مناقبی را به فرمان یکی از شاهزاده‌خانمهای ترک سنّی، بریدند.[۱۴]

از لحنِ تندِ مؤلف *بعض مثالب الروافض* که بر دستِ عبدالجلیل قزوینی رازی نقل شده است، می‌توان دانست که اهل سنّت چه دلِ پرخونی از این مناقب‌خوانان داشته‌اند: «و در بازارها مناقب‌خوانانِ گنده‌دهن فرا داشته‌اند که ما منقبتِ امیرالمؤمنین می‌خوانیم و همه قصیده‌های پسرِ بنانِ رافضی و امثالِ او می‌خوانند و جمهور روافض جمع می‌شوند. همه وقیعتِ صحابهٔ پاک و خلفای اسلام و غازیان دین است که می‌خوانند و صفات تنزیه ـــ که خدای راست جلّ جلالُه ـــ و صفتِ عصمت ـــ که رسولانِ خدای راست علیهم السلام ـــ و قصّه معجزات ـــ که اِلّا پیغامبرانِ خدای را نباشد ـــ به شعر کرده می‌خوانند و به علیِ بوطالب می‌بندند».[۱۵]

از کجا معلوم که همین منظومه مورد بحث یکی از سروده‌های همین «پسرِ بنان

رافضی» نباشد؟ متأسفانه استاد محدث ارموی که در بسیاری موارد، تعلیقات بسیار عالی بر این کتاب نوشته است در موردِ پسرِ بنان رافضی ساکت است. خوشبختانه در جای دیگری از همین کتاب *نقض*، اطلاعی در بابِ او آمده است که باید به آن توجه کرد. در صفحه ۲۳۱ از او به عنوان «عبدالملکِ بنان رحمةالله علیه» یاد می‌کند و طبیعی است که این شاعرِ شیعی در عصرِ تألیفِ *نقض*، یعنی حدود ۵۶۰ هجری درگذشته بوده است.

از آن‌جا که عبدالجلیل قزوینی از ویژگیهای شعرِ عبدالملک بنان یاد می‌کند و این ویژگیها بر این منظومه مورد بحث ما تا حدود زیادی قابل انطباق است می‌توان حدس زد که این منظومه سرودهٔ او، یا یکی دیگر از مناقب‌سرایان قرن پنجم است. تقریباً آشکار است که مؤلفِ *نقض* زنجیرهٔ نام شاعران شیعی را از «کسایی» آغاز می‌کند و به «امیر قوامی» (متوفّا در حدود ۵۵۰ هجری) ختم می‌کند و در این زنجیره تا حدودی نظمِ تاریخی را در نظر دارد. پس باید این عبدالملک بنان از شاعران بعد از کسایی و فردوسی و فخری جرجانی باشد و اگر جمع شاعران بعد از او را تا امیر قوامی، به راستی، شاعران بعد از او بدانیم باید بپذیریم که او در نیمهٔ دوم قرن پنجم یعنی در همان روزگاری که این منظومه سروده شده است، می‌زیسته باشد.

و از آن‌جا که مناقب شیخ عبدالملک بنان به عنوان نمونه‌هایی از غلوّ و اغراقِ شیعیان اثنا عشری در حق امام علی‌بن ابی‌طالب، در نوشتهٔ مؤلف *بعض مثالب* به عنوان امری مشهور و شناخته مورد نقد قرار گرفته و آن مؤلف سالها قبل از عبدالجلیل قزوینی کتاب خود را نوشته بوده است پس باید این شیخ عبدالملک بنان، از شعرای اثناعشری قرن پنجم بوده باشد.[۱۶]

تکیه و تأکیدی که عبدالجلیلِ قزوینی رازی بر اهمیّت مقام او در تشیع دارد و بعضی قراین زمانی که او را در حدود قرن پنجم و نیمه دوم آن قرن قرار می‌دهد این احتمال را که «ربیع» تخلّص همان شیخ عبدالملک بنان باشد تقویت می‌کند.

در مباحث دیگر این مقاله یادآور شدیم که شعرهای سست و ناتندرستی هم در این منظومه می‌توان دید که معلوم نیست چه مقدارِ آن از ضعف شاعری گوینده باشد، با تعبیری که مؤلف *بعض مثالب* دارد که «بنای مذهبشان بر شعرکها و مغازیهای رکیک باشد» بی‌تناسبی با این ضعفها نیست.

عبدالجلیل قزوینی، تصریح دارد که این «پسرِ بنان» یا «شیخ عبدالملک بنان» اهلِ قم است. بعضی قراین لهجه‌ای شاعر از قبیل بالا بودنِ بسامد استعمال کلماتی از نوعِ «ز بهرای» به جای «برای» گواهی است بر اینَ که بگوییم زبانِ شاعر «خراسانی» و «ماوراءالنهری» خالص نیست؛ هر چند کتاب را به کسی تقدیم کرده است که از اشراف سادات عصرِ خود در ناحیهٔ نیشابور و بیهق بوده است.

در پایان جنگ صفّین، قبلَ از ورود به جنگ نهروان ابیاتی دارد که تا حدودی روحیه و حال و هوای روحی او را در باب نظم و سخن گفتن و آنچه از استادان آموخته یادآور می‌شود. همچنین زمینه‌های اعتقادی خود را در باب اهل‌بیت و ولایت ایشان بازگو می‌کند:

چو جنگ دهم مجلس آمد به سر — شود طبع صافی به باغ دگر
بهاری دگر هم برین بوستان — برومند گردد برِ دوستان
همه بیخ و بارش ز فضل و ادب — همه بوی و رنگش چو طیب و طرب
گَرَم زندگانی دهد روزگار — بود این نگارین ز ما یادگار
سخن‌دان نزیبد که خامش بود — که خامش ز مردم فرامُش بود
چو مجنون و لیلی من اندر وفا — همی جویم آثارِ آل عبا
شب و روز در باغ کردارشان — گُلِ مهر جویم ز آثارشان
بر اومیدِ دیدارشان جان من — پر از مدحشان کرده دیوانِ من

۲۶۹ پ ـ ۲۷۰ ر

۱۷. پست و بلندِ کارِ گوینده

با چشم‌پوشی از خطَاهای بی‌شمارِ کاتب و بعضی ضعفهایی که احتمالاً متوجه شخص گوینده است، می‌توان گفت که «ربیع» در بعضی از قسمتهای این منظومه ابیات خوب و قابل توجّهی نیز سروده است. از میان حدود یازده تا دوازده هزار بیت موجود در این نسخه، می‌توان حدود دو تا سه هزار بیت قابل نقل و حتی گاه ستایش‌برانگیز یافت. به‌ویژه که این منظومه، علی‌التحقیق، نخستین تجربهٔ شعر حماسی شیعی اثناعشری، در تاریخ ادب فارسی است و کسانی که با تاریخ شعر فارسی آشنایی عمیق دارند، به نیکی آگاهند که از میراث شعر فارسی شیعی، قبل از

حملهٔ غزها چیز مهمی باقی نمانده است و اگر تمامی موارد را بر روی هم جمع آوری کنیم از صد بیت هم کمتر خواهد بود.

از این چشم‌انداز باید برای این منظومه، به عنوان یک حماسهٔ شیعی اثناعشری در زبان فارسی، همان قدر اهمیّت قائل شویم که برای *شاهنامهٔ* دقیقی به عنوان نخستین تجربهٔ بازمانده از حماسهٔ ملّی ایرانی قبل از فردوسی.

ما نمی‌دانیم که متن موجود نسبت به سروده گوینده چه تغییراتی یافته است. چنان که جای دیگر یادآور شدم، مسلّم است که در طول زمان کاتبان و راویان و احتمالاً مناقب‌خوانان، این منظومه را مورد تصرّفهای گوناگون قرار داده‌اند. در متن موجود ابیات درست و استوار و فصیح کم نیست ولی در کمتر صفحه‌ای است که غلطهای فاحش عروضی و فنّی دیده نشود. چه مقدار از این ضعفها حاصل سهل انگاری گوینده اصلی است و چه مقدار از تصرّفاتِ دیگران، پرسشی است که پاسخ آن را پیدا شدن نسخه‌های دیگر به‌ویژه نسخه‌های کهنه‌تر می‌تواند بدهد.

با این همه، ضعفِ بلاغت و کلمه‌نشناسیِ گویندهٔ اصلی در مواردی قابل انکار نیست. مواردی هست که جای کلمه را به درستی نمی‌شناسد و ساختمان جمله را به گونه‌ای می‌آورد که حتی خلاف مقصودِ اوست؛ مثلاً در این بیت کلمه «بدنژاد» را در بیت به گونه‌ای آورده که ایهام بسیار بدی دارد و این از ضعفِ هنر شاعری اوست:

چو بردند پیشش درم، همچو باد　　　فرستاد نزدِ علی بدنژاد

که کلمه «بدنژاد» را در بدترین جای ممکن قرار داده است. شاید در اصل چنین بوده است:

چو بردند پیشش درم بدنژاد　　　فرستاد نزدِ علی همچو باد

ولی این گونه ضعفهای بلاغی، در این منظومه، فراوان وجود دارد. آیا همه از تغییرات راویان و کاتبان است؟

گوینده، تا حدودی، بی‌طرفی خود را در توصیف صحنه‌ها حفظ می‌کند ولی غافل است که با همان اندک طرفداری‌ای که از قهرمانان سپاه امام می‌کند، به طور غیرمستقیم از قدرت صحنه‌آرایی خویش می‌کاهد. تقریباً در تمام صحنه‌ها وضع

چنین است و گوینده گرایش اعتقادی و ایمانی خویش را هرگز پنهان نمی‌دارد. به این صحنه که تا حدودی می‌تواند نمونهٔ خوبی از حفظِ بی‌طرفی گوینده باشد توجه کنید. از مجلس هفتمین نبرد صفّین، آمدن مغیرةبن شعبه به میدان از جانب سپاه معاویه و مقابلهٔ عمّار با او از سپاه علی (ع):

نشسته بر اسبِ عقیلی‌نژاد — به مانندِ کوه و به رفتار باد
یکی جان‌ستان نیزه اندر کفش — که مرّیخ بُد بر حذر از تفش
یکی تیغ هندی ببرش اندرون — که تابش بشستی اجل را به خون
به میدان درون رفت آن سرفراز — چنین گفت کای مهتران حجاز
مرا هرک داند نکو، نیک دان — وَ هر کِم نداند دهمشان نشان
منم پور شعبه، مغیره به‌نام — شناسند ما را همه خاص و عام
منم دشمنِ بوتراب ای یلان — به سفیانیان بر منم مهربان
کنون آمدم تا به شمشیر تیز — برآرم ز عثمان‌کُشان رستخیز
نخواهم که گردد مرا هم‌نبرد — ازین جنگ‌جویان، مگر مردِ مرد
رخ پورسفیان چو گل برشگفت — چو زین در سخن آن مغیره بگفت

۱۹۴ ر ـ ۱۹۴ پ

و این هم توصیف عمّار از زبان گوینده:

سواری که از بیم او در نبرد — شدی کوهِ رویین به‌مانند گرد
سواری که بُد نازش داد و دین — برو کرده بُد مصطفا آفرین
شجاعی که عمّار بُد نام اوی — هزبری که بُد داد و دین کام اوی
چو حیدر مر او را برون رفته دید — دعا کرد بر جان وی چون سزید
برین سان که گفتم سواری دلیر — در آوردگه شد چو غرّنده‌شیر
چو تنگِ مغیره رسید آن سوار — بغرّید چون تندرِ نوبهار
بدو گفت عمّار کای زشت‌کیش — که ایمن شدی بر خداوند خویش

۱۹۴ پ

نمونهٔ دیگر از این حفظِ بی‌طرفی و ایجاد تقابل میان قهرمانان توصیفی است از ابن خالد از سپاه معاویه با سعیدبن مخلد از سپاه امام:

درنگی برآمد ز سفیانیان — سواری برون زد فرس در زمان

سواری که گر کُه گرفتی به چنگ بکندی ز بُن کوه را بی‌درنگ
شجاعی که از گیو و اسفندیار به مردی بُدی بیش در گیر و دار
نشسته ابر کوه‌پیکر چو باد نوندی سمندی عقیلی‌نژاد
بپوشیده دستی سلیح گران نوندش نهان زیرِ برگستوان
تو گفتی جهان را به یکبارگی فرو خورد خواهد ز خون‌خوارگی

و بعد از رجزخوانیِ این پهلوان، حتی از زبان امام، در توصیف دلیری او چنین می‌آورد:

سواری شگرفست و مردانه است یگانه‌ست اگر چند بیگانه است
۲۱۴ ر

۱۸. نوع رجزخوانیها و صحنه‌های نبرد

فرس پیشتر بُرد از آن جایگاه هم اندر زمان آن یل کینه‌خواه
مبارز همی جست و می‌گفت کیست که مادر به مرگش بخواهد گریست
بگویید تا پیشم آید کنون اَیا لشکرِ پورِ سفیانِ دون!
که من آن سوارم که اندر یمن بنازند مَردانِ جنگی به مَن
محمد درین بود کز شامیان سواری برون زد فرس از میان
سواری به مانند کُه پاره‌ای نشسته اَبَر سیمگون باره‌ای
تو گفتی که بر پشتِ باد اژدها نشست و کند باد از دم رها
تن آن لعین اندر آهن نهان فرس بُد نهان زیر برگستوان
همی گفت: من پیل رویین‌تنم به نیزه اجل بر معادی زنم
محمد بدو گفت ایا زشت کیش چه نازی تو چندین به مردیّ خویش
ببینی تو پیکارِ مردان مرد چو با مردِ میدان شدی هم‌نبرد
بگفت این و چون تُندرِ تُندیاز بغرّید آن گُردِ گردن‌فراز
یکی حمله بُرد آن دلاور بَه خشم زدش نیزه‌ای سخت بر پشت چشم
برون رفت سوی قفایش سنان به مالک سپردش به یکباره جان
۱۱۰ پ

نمونهٔ توصیفهای گوینده دربارهٔ صف‌آرایی دو سپاه

در آن قیرگونه شبِ دیریاز | دو لشکر ز کینه برآسود باز
چو سالار سقلابِ گلگون علم | ز مشرق برآورد خیل و حشم
بُد زعفرانی رخِ شاه زنگ | فرو خفت بر پاسگه بانگِ زنگ
دو لشکر دگر باره آمد به جوش | تو گفتی ز محشر برآمد خروش
ز بس بانگ طبل و دمِ کرّ نای | کُه و دشت گفتی برآمد ز جای
خروش سواران به گردون رسید | اجل رایت کین به هامون کشید
ز غم دیو در قعر دریا گریخت | ز هیبت، دَده چنگ و دندان بریخت
دو رویه سپه صف کشیدند باز | چو پشته شد از طیره، شیب و فراز

۲۱۰ ر

نمونه‌های سخن گوینده در توصیف

الف:

میانها ببستند مردان به کین | اَبَر بادپایان نهادند زین
بکردند بر مرکبان تنگ تنگ | که تا برزنند آبگینه به سنگ
زمانه بخندید بر کارشان | جهان[17] تیره‌گون دید بازارشان
کسی کو سرانجام را ننگرد | به فرجام از آن کرده کیفر بَرَد
دل مردِ فرجام‌جوی از جهان | بُود چون ملخ هر زمان جَه‌جَهان

۱۸ پ

ب:

سپاهی بیاراسته جنگ را | چو الماس کرده ز کین چنگ را
سپاهی ابا رایتِ گونه‌گون | سوار و پیاده به آهن درون
بپرسید مروان که اینها کەاند | بدین‌سان دمان [و] دنان از چه‌اند
بگفتند هست این امیر یمن | سوارِ همایون چراغ زمن
بدان آمده‌ست این شجاع عرب | که از دل کند خونِ عثمان طلب

۱۹ پ

نمونهٔ اندرزهای اخلاقی، در خلال داستان

ز فرمان یزدان مبر پای پیش مکن هیچ کاری ز اندازه بیش
چو دو کار، یک جای، پیش آیدت تو آن کن کزو مُزد بفزایدت
حق دین نگه دار و بیشی مجوی سخن بر گزافه ز هر در مگوی
به هر کار در خوب اندیشه باش همه داد ورز [و] وفا پیشه باش
۹۲ ر

در نکوهش:

ترا شرم باد از جهان‌آفرین چو نفرین گزیدی تو بر آفرین
۹۸ ر
تو آن خواستی کرد، ای بدگمان که ابلیس گردد به تو شادمان
۹۸ ر

توصیف:

به نعلِ فرس پشتِ ماهی بسوخت به نوک سنان چشم کیوان بدوخت
۱۱۰ ر
چو برقی بجست و به زین برنشست گرفت اژدهای روان خود به دست
۱۱۲ پ

توصیف:

به زین اندر آورد شبرنگ را برو کرد تنگ آن زمان تنگ را
به زین اندر آورد آنگاه پای همی گفت رفتم به نام خدای
همی جست چون برق شبرنگِ وی چو باد هوا بُد سبک سنگِ وی
بران سان شب و روز کرده یکی همی رفت و ناسود جز اندکی
تو گفتی که شیری ز بهرِ شکار برون رفت آشفته از مرغزار
به کف درگرفته یکی اژدها که جانِ عدو زو نگشتی رها
۱۰۱ ر

مصراعهای کلیشه‌ای و مکرّر:

سراقه ز کینه بدو حمله بُرد به یک حمله جانش به نیران سپرد
چو شیر شکاری برو حمله برد به یک نیزه جانش به مالک سپرد
۱۰۹ ر

از این قبیل مصراعهای مکرّر و کلیشه‌ای فراوان دارد. معلوم نیست که اینها عینِ سخن گوینده است یا حافظهٔ کاتب این‌گونه مصراعها را تکرار کرده است؛ مثلاً در یک صفحه می‌خوانیم:

که بود آن دلاور به گاهِ وغا   بمانندهٔ هفت‌سر اژدها
۱۳۴ ر

و چند بیت بعد در همان صفحه می‌خوانیم:

چو بود آن دلاور به گاهِ وغا   بمانندهٔ هفت‌سر اژدها
۱۳۴ ر

یا در همین داستان، یک صفحه قبل دارد:

سرورِ علی داشت مردی هزار   همه رزم‌دیده همه نامدار
به عبدَاللّه العامری[18] شش‌هزار   همه رزم‌دیده همه نامدار
۱۳۳ ر

من در اصالتِ این‌گونه ابیات و مصراعها قدری تردید دارم. درست است که هر گوینده ای، حتی فردوسیِ بزرگ، در مواردی ابیات مشابه حتی مصراعهای کلیشه‌ای دارد، امّا گویندهٔ این منظومه، هر قدر هم که در قیاس با فردوسی ناتوان باشد، به دلیل ابیات خوبی که سروده و صحنه‌های موفّقی که از عهده تصویر آنها برآمده، باید این قدر ذوق و هوشیاری داشته باشد که تا این حدود کارش به تکرار و ابتذال نکشد.

۱۹. ساختار نحوی

الف: فعل مفرد به جای جمع:

فعل مفرد به جای جمع یا حذف علامت جمع که نمونه‌های آن را در متون قرن پنجم و ششم بسیار می‌توان دید:[19]

همی گفت مرتد شدی ای سگان   ز شمشیر ما هم نبردید جان
۱۴۸ ر

تو و ابن‌عباس این وقت شاد   به کوفه خرامید مانندِ باد
یکی مجمعی سازی از مهتران   به کوفه درای عمر تو آن زمان
۲۵۴ ر

ب: فاصلهٔ ضمیر:

که گرتـان ببیند چنیـن ساختـه   کمـر بستـه و تیغِ کیـن آخته
۶ ر

که گرمان ببندند دست این زمان   فـرستند نـزدِ علـی ناگهـان
۲۶۵ پ

چومـان بازگشتن به محشر بود   در آن حشر فاروق حیدر بود
۴۴ پ

پ: ساختمان فعلهای شرطی:

بدو عَمْر گفت ار تو آن دیدیی   که من دیده‌ام دیده بدریدیی
۱۹۳ پ

(البته با رسم‌الخط دیده/ بدریده)

اگر نیستی جنگ و تخـمِ بلا   تـنِ ما نبـودی در و مبتلا
۲۱۳ پ

ج: آثار لهجه محلی:

«بگوم» به جای «بگویم» و «بجوم» به جای «بجویم»:

علی گفت: این سهل باشد بگوم   مـرادِ تـرا انـدرین جـا بجوم
۶۰ پ

یا «سعت» به جای «ساعت»، واحدِ زمان (همان‌گونه که در خـراسان امـروز تلفـظ می‌شود):

چو آن نامه نـزدِ محمـد رسیـد   فرو خواند و اندر سعت بردرید
۱۰۴ ر

«دیل» به جای «دل»:

چو دیدم مر آن حالت اندر زمان   بکردم یکی توبه از دیل و جان
۱۲۰ ر

«دلیل» به جای «دلیر»، اگر بد شنیدنِ کاتب ملاک آن نباشد:

لعین فضـل گفتـا گـزافـه سخـن　　　نگـویـد دلیلـی کـه باشـد چو من
۱۳۳ ر

«بلک» به جای «برگ»:

به مالک سپرد آن زمان بوالحسن　　　یکی رایتـی نـو چـو بلـکِ سمـن

«شگُفت» به ضمّ گاف به معنیِ «شگفت»، در قافیه بسیاری از ابیات، برای نمونه:

چو حیدر بدیدش بخندید [و] گفت　　　که هست این مغیره حدیثی شگُفت
۱۹۹ پ

د: حذف ضمیر به قرینه:

به بر در گرفتند و پرسید سخت　　　همی گفت چون آمد این نیک‌بخت
۱۲ ر

هـ: صورت ممال کلمات:

شفی به جای شفا:

بدو گفت: ایا عَمْرا! تدبیر چیست؟　　　شفی‌مان درین رنج پردرد کیست؟
۹۸ پ

و: تقدیم معدود بر عدد:

تو بفرست فرزند خـود را کنـون　　　ابـا مـرد سیـصـد ز مکّـه بـرون
۱۸ ر

ز: جمع عربی را با علامت فارسی جمع بستن:

ناکثین + ان: ناکثینان (مکرّر و بی‌شمار). به واژه‌نامه مراجعه شود.

رایاتها و آیاتها:

سپـه را بـدادنـد رایـاتـهـا　　　منـقّـش بـکـرده به آیـاتـهـا

ح: تطابق صفت جمع با موصوف جمع:

بگفت ای لعینان شـوم‌اختـران　　　خوهم کین او از شما این زمان
۲۹۷ پ

۲۰. مشابهت ابیات و مصراعها با شاهنامه

گاهی بعضی مصراعها، به گونهٔ توارد، شبیه مصراعهای فردوسی است:

که چون بلحسن این سخنها شنید — یکی بادِ سرد از جگر برکشید
۶ پ

از آن انجمن بانگ و زاری بخاست — تو گفتی مگر رستخیز است راست
۱۰ ر

شما را به دیده درون شرم نیست — چو در کارتان حق و آزرم نیست
۲۵ ر

از آنجای، پس ابنِ بوبکر شاد — سپه برگرفت و بنه بر نهاد
۹۷ پ

بگفت این و گردنکشان را بخواند — ازین در سخن پیش ایشان براند
۱۳۳ ر

ز بس بانگ طبل و دمِ کرّنای — تو گفتی که هامون برآمد ز جای
۱۳۵ پ

سوارانِ دین را هم اندر زمان — گران شد رکیب و سبک شد عنان
۱۶۹ پ

جهان شد سراسر چو دریای قیر — نه بهرام پیدا نه ناهید و تیر
۲۶۹ پ

۲۱. صبغهٔ ایرانی قهرمانان عربی

گویندهٔ این منظومه، با این‌که به توصیف میدانهای نبردِ دلاوران عربی پرداخته به علّتِ توجهی که به *شاهنامه* داشته و تعلق خاطری که به‌طور طبیعی به زمینه‌های اساطیری *شاهنامه* دارد، غالباً از وصفهای *شاهنامه* بهره بسیار می‌برد و در سراسر کتاب تعبیراتی که نشان‌دهندهٔ اشاره به ایران باستان و زمینهٔ فرهنگی *شاهنامه* است، فراوان می‌توان دید:

فرس زیرِ رانش به مانندِ رخش — همی جست چون برق و می‌زد درخش
در آوردگه رفت آن جنگجوی — به سوی هماوردِ خود کرد روی
۴۴ ر

بیستند بازو برفتند تیز | چو دیوانِ مازندران از ستیز
۱۰۰ ر

در آوردگه شد چو شیرِ دژم | تو گفتی مگر زنده شد روستم
۱۱۱ پ

همی زد به نعل اسبش آتش چو رخش | به گردون شد از آتش وی درخش
۱۱۳ پ

بگفت این و جُستند جنگ آن دو تن | چو سُرخابِ جنگی و چون تهمتن
۱۱۳ پ

تو گفتی مگر زنده شد روستم | در آوردگه شد چو شیر دژم
۱۷۹ پ

سواری که گفتی مگر رستم است | که از تخمهٔ نامور نیرم است
۱۳۷ پ

زد از خشم یک بانگ جنگی بر اسب | بجست اسب او همچو آذرگشسب
۱۷۹ پ

حدّ نهایی چنین اغراقی در این منظومه از این قرار است:

شجاع دلاور بُد و نامدار | به مردی فزونتر ز اسفندیار
۱۱۲ ر

تنها در مورد امام علی‌بن ابی‌طالب (ع) و توصیفِ نیرو و دلاوریهای اوست که می‌گوید:

کنون بشنو ای مردِ پاکیزه‌رای | که این جنگ چون کرد شیرِ خدای
چه گونه کشید آن شهنشاه، کین | به شمشیر یزدان ز بدخواهِ دین
ز شهنامه رستم و گیو و طوس | شنیدی بسی زرق و هزل و فسوس
از آن نیست پذرفته از صد یکی | برین کرده بر دین نیارد شکی
جهان‌آفرین تا جهان آفرید | چو حیدر سواری دگر ناورید
اگر چند بد رستم او مردِ مرد | چو گردی بُدی با علی در نبرد
اگر عهدِ او در بُدی روستم | غلامیش را نهادی سر بر قدم (؟)
۱۳۱ ر

نکتهٔ جالب توجه این است که جنبه اساطیری و نمونه‌وارِ این قهرمانان ملّی را همچنان محفوظ نگاه می‌دارد و در قیاس قهرمانان دینی خویش، قهرمانان اساطیری

را تحقیر نمی‌کند. رستم برای او همچنان رمزِ توانایی و دلیری است؛ در صورتی که در همین عصر، در شعرِ امثالِ امیر مُعزّی، قهرمانان اساطیری خوار و خفیف و تحقیر می‌شوند تا فلان امیر سلجوقی از این رهگذر به عنوان دلیر و توانا، توصیف شود.[۲۰]

۲۲. امثال

خران را نمایند هر شب به خواب / که پالان‌گران را ببردست آب
۱۵۲ ر

چو لواس (؟) دون خیره سالار شام / همه دنبه دید و ندید هیچ دام
۱۸۳ ر

تو خوی پدر گیر و پندم پذیر / دم اژدها را به دندان مگیر
۲۱۹ ر

چنین زد برین مردِ دانا مثل / به راه آورد اژدها را اجل
۲۱۹ ر

تو گر چند هستی ز تریاک مست / به سوراخِ ماران مبر خیره دست
۲۱۹ ر

درفشنده خورشید را ای امیر / به گِل در نهان چون کنم خیره‌خیر
۲۵۴ ر

چو شُبهت ز حجّت ندانند باز / به نزدیک ایشان چه جُغد و چه باز
۲۶۸ پ

مرا پندِ تو ای اخی، سود نیست / وزین آتشت بهره جز دود نیست
۲۷۶ ر

نگردد پلید آب دریا بدان / کزو تر شود این سگی را دهان
۷۱ پ

نداند همی آن سگِ خاکسار / که وی پای دارد ابر دمّ مار
۹۱ پ

ترا، ای پدر، این مثل درخورد / که هرکس که او گل کند گل خورد
۱۲۷ پ

گـرت حَمْیَتـی هست سستی مکـن　　　گر از شست تـرسی تو کشتی مکـن
۱۲۸ ر

به نامـه درون گفـت ایـا نامجـوی　　　ببر آبِ نصرت چو کنـدی تو جـوی
۱۳۱ ر

۲۳. دایرهٔ لغوی سراینده

چنان که در بخشِ واژگان و تعبیرات این مقاله خواهید دید، این منظومه گنجینهٔ گرانبهایی است از لغات و ترکیبات فارسیِ کهن که بعضی از آنها در فرهنگها شواهد اندکی دارند و بعضی از آنها نادر است و در جای دیگر دیده نشده است. از سوی دیگر مجموعه‌ای از واژه‌های عربی نیز در کنارِ این واژه‌ها دیده می‌شود که در قیاس عصر مؤلف قدری افراط در استعمال آنها دیده می‌شود و این ویژگی، در متنِ منظومه، کاملاً قابل توجیه است؛ زیرا به احتمال قوی، گوینده متن منثوری به عربی در این موضوع داشته و همان‌طور که خود تصریح کرده آن را از «نثر» به «نظم» درآورده است. فضای حاکم بر داستان که در محیط عربی و در برخوردِ شخصیّتهای عربی با یکدیگر، شکل گرفته سبب شده است که بعضی تعبیرات و ترکیبات و لغات عربی هم در کنار واژه‌هایِ فارسیِ این منظومه، در متن، به گونه‌ای چشمگیر ظاهر شود.

جز کلمه «ایل» که به احتمال قوی تصحیف «اهل» است لغتِ ترکی خاصّی که بیرون از حوزهٔ استعمالات قرن پنجم باشد در آن ندیدم و این لغت هم اگر تصحیف نباشد از افزوده‌های راویان و کاتبان می‌تواند به حساب آید.

۲۴. واژه‌نامهٔ مختصر

آبگینه بر سنگ زدن: کنایه از جنگ‌افروزی

بکـردنـد بـر مرکبـان تنـگ تنـگ　　　کـه تا برزننـد آبگینـه بـه سنـگ
۱۸ پ

در آن است دشمن که وی بی‌درنگ　　　یکـی بـرزنـد آبگینـه بـه سنـگ
۹۶ ر

آستین برنوشتن: آستین بالا زدن، کنایه از آماده شدن

چو از شب یکی نیمه اندر گذشت   ز کین عامری[۲۱] آستین برنوشت
۱۳۳ پ

آن: به جای آنان، ضمیر جمع

پسِ آفرین لعنتِ آن گزین   که بدخواه باشند در داذِ دین
۵ ر

آهرمن: اهرمن

ترا با خدا است این دشمنی   چو از لشکر دیو و آهرمنی
۹۹ پ

اَبَر آشکار: برآشکار، آشکارا

در آن مشورت بین که چون رفت کار   خداوندِ کین را ابر آشکار
۲ پ

به صورت برآشکار نیز فراوان دارد:

چو آن شیرِ جبّارِ پروردگار   سپه بیشتر بُرد برآشکار
۱۳۳ ر

ادیب: کسی که خط می‌نویسد، کاتب

نوشته بدان رایتش بر ادیب   که نصر من الله و فتح قریب
۱۰۷ ر

نوشته به زرّابه بر وی ادیب   که نصر من الله و فتح قریب
۱۳۴ پ

ارش: واحدِ اندازه‌گیری

سرِ نیزه از پشتِ بد دشمنش   برون رفت افزونتر از یک ارش
۲۲۳ ر

ازین: برای بیان جنس

ازین طبلِ جنگی فرو کوفتند   به کین دیده مهر بردوختند
۱۹۶ ر

اسپردن: سپردن

بگوید همی مدح این بوتراب   که اسپردمان او به قهر و عتاب
۲۹۰ ر

اسفیده‌دم: سپیده‌دم

ازین گونه تا وقت اسفیده‌دم / همی ریختند آن سپه خیره دم
۲۳۵ ر

از این گونه تا وقت اسفیده‌دم / بکشتند از یکدگر هم به هم
۲۴۲ پ

اسلیمیان: مسلمانان، اهل اسلام

بگفتند ما عذر خواهیم جُست / ز سالارِ اسلیمیان در نخست
۶ پ

چهل شهر اسلیمیان را خراب / بکردند اهلِ چلیپا به تاب
۲۹۹ ر

اومید: به جای امید

به خنجر مر او را جگر خسته کرد / بر او راهِ اومید بربسته کرد
۲ پ

و در وزن عروضی فعول هم به صورت اومید

بداندیشه را داد بددل نوید / که باشد مر او را به نصرت اومید
۱۰ پ

ایدون: این چنین

که ایدون شنیدم من از مصطفا / که کافر بود دشمنِ مرتضا
۶ ر

ایذر: این‌جا

کنون ما یکایک به شمشیر تیز / برآریم ایذر یکی رستخیز
۳ پ

ولیکن چنین کس به عالم درون / بجز مرتضی نیست، ایذر کنون
۵ پ

ایرمان: کسی که بی‌رضای کسی به خانه او فرود آید، مهمان طفیلی

کجا بود مروان دون آن زمان / به شهر کسان اندرون ایرمان
۲ پ

ایل: قبیله و خانواده (؟)

ببـردش بـرِ ایـل اشتـر چـو باد — ابا چنـد خـادم هـم از روی داد
۵۷ ر

عراق اندرون مانده بُـد مستمنـد — بدان ایـل اشتـر درون شهـربنـد
۲۸۷ پ

به احتمال قوی «اهل» را کاتب تبدیل به «ایل» کرده است زیرا در تاریخ سرایش این منظومه این کلمه هنوز وارد زبان فارسی نشده بوده است. و اگر کلمه اصالت داشته باشد، قطعاً از تصرّفات کاتبان و راویان دوره‌های بعد است.

با: به

بپوشیـد به تـن جامـه مصطـفا — که با سـوی مسجـد شـود مرتـضا
۷ پ

بارگی: اسب

چو آن بارگی‌شان بخوردی گیاه — شدنـدی سپـه بـار دیگـر بـه راه
۱۰۰ ر

باز جای شدن: به جای خود برگشتن

بدو گفـت برگرد و شو باز جای — اگـر چنـد دشمـن ز حد بُرد پای
۲۲۰ ر

باز جُرّه: باز نر یا سپید

به گفتار شیطان تو غـرّه مشـو — کبـوتـر بُـدی بـاز جُـرّه مشـو
۳۰ پ

باستوه: بستوه

ز شبهت شد آن قوم بد دو گروه — ز بـدقـوم شد دستِ حـق باستوه
۲ ر

باشگونه: وارون، واژگونه

زنـی تـو همـه کـارهـای زنان — بـود باشگـونه، تـو نیـکـو بـدان
۱۶ پ

بامدادین نماز: نماز صبح

بکـرد آن زمـان آفتاب حجـاز — ابـا مـؤمنـان بـامـدادیـن نـمـاز
۲۷ ر

بُد: بود، و به معنی شد و گردید:

به خواب اندرند اهل یثرب همه　　که بُد بی‌شبان این گسسته‌رمه
۶ پ

همه با سلیح و کشیده حسام　　ببُد تافته زان امامِ انام
۷ ر

بدرْخورد: درخور، لایق

بدرخوردِ خویش از من ای بوتراب　　بچشّی یکی جاودانی عذاب
۱۰۱ پ

ولیکن من اکنون بدرخورد وی　　یکی طلخ‌دارو کنم خورد وی
دهم این زمان گوشمالیش من　　بدرخوردِ وی پیش این انجمن
۲۷۷ پ

بدرود باش از: دور باش از

بدو گفت مالک هلا زود باش　　وزین عمر و مروان تو بدرود باش
۲۹۵ ر

بِدْروغ: به سکون دال، مانند دو جهان به سکون جیم و...

چو سوگندِ بِدْروغ خورد آن لعین　　دگر باره میدان درآمد به کین
۱۹۶ ر

بدره: بدرقه (ظاهراً)

فرستادش او جامه‌ها بی‌شمار　　ز فرش و ز پوشیدنی چون نگار
از آن پس به بدره فرستاد در　　غلامانِ رومیِّ بسته کمر
۷۰ پ

بذابتران: از بد بدتران

بگفت ای لعینان شوم‌اختران　　ایا ظالمان و بذابتران
۲۹۵ پ

بذدل: ترسو

ز بس بانگ طبل و خروشِ یلان　　همی شد گسسته دلِ بذدلان
۱۳۴ پ

بذدلی: ترس

چـو فضـل از سپه دید آن بذدلی — بگفت ای سپـه مـن بسـم با علی
ولیکـن بدیـن بذدلی از چه روی — شدید این چنین با علی جنگجوی

۱۳۲ پ

برگاشتن: برگرداندن، بازداشتن (؟)

به خـونِ عـدو دسـت بـرگاشتند — کـتـا آن سـر از دار بـرداشتـنـد

۳۷ ر

برگرفتن از: آغاز حرکت کردن از

از آن جایگـه برگـرفت او که بـود — همی رفت تا حیِّ حرب او چو دود

۲۴ ر

بریز: برشته و گداخته

به میدان درون شد به کین و ستیز — ز کیـنِ پـدر کـرده دل را بـریـز

۴۴ ر

بَزان: وزان، صفت باد

سبک عمرک عاصی گفت آن زمان — شـوم نـزدِ خـالت چـو بـادِ بـزان

۱۵ ر

بُستان گنگ: بستانِ زیبا

بیـابـان بـد از رایـتِ رنـگ‌رنگ — بـه‌مانـندِ بشکفـتـه بستـانِ گـنـگ

۱۹۰ پ

بسنده: کافی

بدو طلحه گفت که تو غـم مخـور — و مـا را ابـا وی بـسـنـده شمـر

۲۹ ر

بشارت زدن: اعلام شادی و نیز نواختنِ آلتی موسیقایی به نام «بشارت» از جنس سرنا و نفیر و نقاره (*مناقب افلاکی*، ۵۹۳/۲ دیده شود).

بیـد شـاد و گفتـا بشارت زنـیـد — همـه شهـر طبـلِ سعـادت زنـیـد

۸۶ ر

تو گـو تا بشـارت زننـد آن زمان — دریـن لشکـر ای مهـتـرِ کـاردان
بفـرمـود فـرزنـد سفیـانِ خـس — بشـارت زدنـد انـدران حـال پـس

۲۶۶ پ

بکار بردن: مصرف کردن، خرج کردن

به طلحه بگفت این همی بر بکار — درین حال دل خرّم و شاد دار
بگفت ای زُبَیرِ گزین این تراست — همی بر بکارش چنان کت هواست
۲۰ پ

بودن: شدن

که چون قتل عثمان هویدا ببود — پس آن عهد حیدر مهیّا ببود
۹ پ
ببُد شادمانه[۲۲] ستمکاره‌مرد — چو شد گرم دیگ سخنهای سرد
۱۰ ر
حُمیرا ببود اندرین تافته — چو دید آن سخنها به کین یافته
۱۷ پ
ره فتنه در دین گشاده ببود — سوارِ سلامت پیاده ببود
۱۸ پ

بودنی: مُقَدَّر

که این بودنی‌ها بُود بی‌گمان — ز بندِ قضا جَست می کی توان
۱۶۶ ر

بهراء: ز بهراء

به پای آوردن: طی کردنِ راه

که تا ما درین خوبتر بنگریم — دگرگونه راهی به پای آوریم
۱۸ ر

به جای: در حق

نگرَ تا به جای پدرْت او چه کرد — دلت را نگر تا ازو[۲۳] غم چه خورد
۱۷ پ
به جای شما او چه بد کرده بود — به پیش من اندر بگویید زود
۲۹۷ پ

بهره: باره با همان تلفّظی که در مشهدِ پنجاه سال پیش هنوز باقی بود و باره شهر را بهره تلفّظ می‌کردند:

شما ای بزرگان به بصره کنون — بسازید لشکر به بهره درون
۲۴ پ

به هم پهلو: در کنار

به هم پهلوش مالک نامجوی | همی رفت و می‌زد به شمشیر گوی
۱۸۰ ر

بیدادگان: بی‌دادیان، اهل ظلم

جهان را کند خرّم از عدل [و] داد | دهد تخم بی‌دادگان را به باد
۶۰ ر

بی‌دل: ترسو، نظیر بذدل

چو کارِ شبیخون و فعل کمین[۲۴] | بود پیشهٔ بی‌دلان بر یقین
۱۳۴ ر

بیران: ویران

شما را رهانم ز بیداد وی | چو بیران کنم محکم آباد وی
۱۳۵ پ

بی‌گهان: غروب

بشد کشته آن روز تا بی‌گهان | چه از ناکثینان چه از مؤمنان
۴۷ ر

بی‌مگر: یقیناً، بدون تردید

چو روبه بُدی، ای پدرا بی‌مگر | چرا جُستی این جنگ با شیر نر
۱۷۷ پ

چنین گفته‌ها را علی بی‌مگر | به یک ذره هرگز ندارد خطر
۲۷۲ ر

بیهوده‌کام: جویای محال و یاوه‌گوی

چنین داد پاسخ امام الانام | اَبر گفتهٔ فضلِ بیهوده‌کام
۱۳۴ پ

پاسگه: پاسگاه، محل نگهبانی لشکر

سپر چتر بگشاد، سالارِ زنگ | برآمد ز هر پاسگه بانگِ زنگ
۸۷ ر

چو رایت به شب داد سالارِ زنگ | برآمد ز هر پاسگه بانگِ زنگ
۱۰۵ پ

پای از حد بردن: پای از حد بیرون کردن
بدو گفت برگرد و شو بازجای　　اگر چند دشمن ز حد بُرد پای
۲۱۹ پ

پای بر دُمِ اژدها نهادن: مخاطره
منه پای تو بسر دم اژدها　　مکن پندِ پیغامبر از کف رها
۱۶ پ

به صورتِ پی بر دم اژدها نیز دارد:
نبودید، گفت، آگه از این شما　　که دارید پی بر دم اژدها
۱۳۵ پ

پای بودن با: استقامت داشتن در برابر ...
وفا را ابر آدمی جای نیست　　خردمند را با جفا پای نیست
۸ ر

پای‌مرد: شفیع و واسطه
به نزدیک بی‌دانشان خود مگرد　　سر دانشی را تو شو پای‌مرد
۴ پ

پذیره شدن: استقبال کردن
پذیره شدند اهل مکّه همه　　مران قوم را دل پر از دمدمه
۱۴ ر

پرخاشخر: پرخاشگر
... بدان تا بیارند سی بدره زر　　در آن حال آن مردِ پرخاشخر
۲۰ پ

پرداختن، دنیا، از: درگذشتن، وفات کردن
چو دنیا ازو خواست پرداختن　　اجل کرد ناگه بدو تاختن
۲ ر

پرداختن: خالی کردن، لازم و متعدّی
من اینک از آن آمدم ساخته　　کز اعدا کنم دهر پرداخته
۱۳۲ پ
پسندیده کردید این رای را　　بپرداختند آن زمان جای را
۱۲ پ

پرده و پرده‌گاه: سراپرده

بپیراستند پرده و پرده‌گاه　　　سپه را بر خویش کم داد راه

۳ ر

پرسیدن: احوال‌پرسی، به صورتِ بپرسیدن

چو دیدش حُمیرا تواضع نمود　　　بپرسیدش و شادمانه ببود

۲۰ ر

پروانه: پیک و پیغامگزار و نامه‌بر، برید

چو آن نامه بر دستِ پروانه داد　　　ببرد نامه را پیک زی بصره شاد

۲۳ پ

پریز: فریاد و خروش و حمله. در فرهنگها به شاهد یک شعر آن را به معنی فریاد و فغان گرفته‌اند، ولی شواهد این منظومه معنی حمله و پیکار را بیشتر می‌رساند.

ز گفتار وی عون‌بن نصر، تیز　　　به میدان برون شد ز بهرِ پریز

۴۱ پ

به فرزند عاص آن زمان گفت خیز　　　برون بر سپاهی ز بهرِ پریز

۱۰۰ ر

برآرند از لشکرت رستخیز　　　به وقتی که باشد مصاف پریز

۱۰۴ ر

بُد نیزه هردوان ریزه‌ریز　　　ز بس طعن و کوشیدن اندر پریز

۱۱۴ ر

اگر برنیارم به گاهِ پریز　　　ازین لشکر قاسطین رستخیز

۱۲۷ ر

بدین پنج شیر، آن شب، اندر پریز　　　برانگیختند از عدو [و] رستخیز

۱۳۴ ر

منم آنک بر شامیان رستخیز　　　ز شمشیرِ من خیزد اندر پریز

۱۴۱ ر

کسی کو بترسد ز شمشیر تیز　　　سزد گر نیاید به جنگ و پریز

۱۸۱ ر

به شمشیر و نیزه یکی رستخیز　　　برانگیختند از عدو در پریز

۲۰۹ ر

پُشْر: پسر، پور

بـدو گفـت پُشـرِ کنـانـه کـه مـن — نیـم چـون تـو دونِ لعیـن اهـرمـن
۱۱۳ ر

پشتْ بازدادن: تکیه کردن

به مسجد درون رفت آن دین و داد — بـه محـراب در، پشـت را بـاز داد
۷ پ

دعـا کـرد و پس پشت را بـاز داد — جهـان آفـریـن را همـی کـرد یـاد
۲۷ ر

پیروز: پیروزی و فتح

دل مـؤمنـان را همـی کـرد شـاد — بـر اومیـدِ آن فتـح و پیـروز و داد
۱۶۱ ر

پیشین‌نماز، وقتِ: وقت ظهر

چو کوتاه گشت این حدیـثِ دراز — بـدان روز را وقـتِ پیـشیـن‌نمـاز
۲۳ ر

تاب و تک: تک و تاب، شتاب

در آن تاب و تک، شیـرمردِ خدای — بـجنبیـد چـون بـرق لامـع ز جـای
۱۷۷ پ

تازنان: تازان و شتابان

ز شـادی بـه یکبـارگـی کوفیـان — بـرفتـنـد نـزدِ حسیـن تـازنـان
۲۶ ر

چو مر قیـص عبّـاده را آن چنـان — بـبـردنـد نـزدِ علـی تـازنـان
۹۸ ر

که منشین و بیش ای یـلِ کـاردان — سـوی مصـر شـو با سپـه تـازنـان
۱۰۰ ر

سـراقه ازیـن جملـه بُـد در میـان — بـبـردنـد نـزدِ لعیـن تـازنـان
۱۱۶ ر

شـدنـد آن گـروهـی ز بـی‌دانشان — بـه بـومـوسیِ اشعـری تـازنـان
۲۵۶ پ

ترس‌کار: متّقی

نمود آن لعین بر لعینان شام	که من ترس‌کارم ز مال حرام
۱۸۴ ر

رهِ ترس‌کاران گرفت از یقین	ثناگوی شد بر حق داد و دین
۱۸۷ ر

تقدمه: مقدمه و پیشاهنگ سپاه در مقابل ساقه و قلب و...

سپه‌دار بر تقدمه رفت شاد	ز کین عبد رحمان عثمان چو باد
۲۳ ر

تن بر... فکندن: حمله آوردن، از شایع‌ترین افعال است در این کتاب:

فکندند تن بر سپاه عدو	به شمشیر بستند راهِ عدو
۲۰۸ پ

تُنُک: باریک و نازک

برون رفت از آنجا طلحه سبک	چو مویی شده، کام را، بس تنک
۱۸ ر

تنگِ: نزدیک

به تنها شد آن شمع دین در زمان	به تنگِ همه لشکر بصریان
۳۲ پ

چو شد تنگِ آن دشمنان بوالحسن	یکی بانگ زد سوی آن انجمن
۳۲ پ

چو بُردی سپه تنگِ او، بی‌گمان	بگردند از وی همه بصریان
۷۲ پ

نیز قیاس شود با ۹۷ ر (مکرر)

تن و خواسته: جان و مال

سپه دارد و گنجِ آراسته	فدا کرد خواهد تن و خواسته
۱۴ پ

تهی‌پای: پابرهنه

چو مروانِ دون نام ایشان شنید	تهی‌پای از خانه بیرون دوید
۱۲ ر

تیمار، سر از ~ به در بُردن (اگر تصحیف پیمان نباشد!) متن آشکارا و منقوط تیمار دارد:

ز تیمارِ حیدر دگرباره سر	همی بُرد خواهید اکنون به در

۱۳ پ

جامه: به معنی مطلق بافتنی و منسوج اعم از لباس و فرش

فرستادش او جامه‌ها بی‌شمار	ز فرش و ز پوشیدنی چون نگار

۷۰ پ

جاندار: محافظ

که باشد در آن حال جاندار من	چو دشمن گراید به پیکار من

۳۷ پ

جان‌کنان: با سختی و مشقّت

ز بیم نبی و علی جان‌کنان	برفته سوی ساحل اندر نهان

۳ ر

جه‌جهان: تپنده، این سوی و آن سوی جهنده، مانند ملخ

دل مردِ فرجام‌جوی از جهان	بود چون ملخ هر زمان جه‌جهان

چاچاک: چکاچاک

ز چاچاک تیغ و ز رمح و سپر	دل و گوش دیو و دده گشت کر

۱۰۶ ر

چاربالش: مسند

نهاده یکی چاربالش بر اوی	هم از خام‌طبعی، سگِ زشت‌روی

۲۸۷ ر

چاشت خواستن، شام ~: صورتی از کنایهٔ معروفِ چاشت بر کسی خوردن

همی گفت ایا نامداران شام	ز مالک همه چاشت خواهید شام

۱۴۲ ر

چاک‌چاک: چکاچاک

ز بس تاب و از چاک‌چاک سنان	بجوشیدشان مغز در استخوان

۱۱۲ ر

چشم به... کشیدن: نگاهِ خود را به چیزی متوجه کردن

ز گفتـار وی جمـلـه سفیـانـیـان   به لشکـر کشیدند **چشـم** آن زمان
که تازان شجاعان که خواهد شدن   بـه میـدان و داد از عـدو بستـدن

۲۱۳ پ

چوگان بر طبل زدن

به طبّـال دیـن گفت سالار دیـن   که **بر طبل** دین **زن** تو **چوگان** کین
چو **چوگانش بر طبل زد** طبل‌زن   عـدو مانـد چـون مـرغ بر بابـزن

۲۴۷ ر

چهره شدن: به منازعت برخاستن (برهان) یا صورتی از چیره شدن و غلبه

به وقتی که بر شب شود **چهره** روز   درفشـد درافشـان چـو از نیـم‌روز

۹۷ ر

خام کردن کار: تباه کردن کار

بـگفـت ای حمـیـرا زبیـرِ عـوام   بتـرسیـد ویـن **کـارِ** مـا **کـرد خام**

۳۴ پ

خامهٔ ریگ: تودهٔ ریگ

ابا طبـل هـرجـا ز پیش و سپس   گذشتنـد از آن **خـامـهٔ ریـگ** پـس

۲۴۲ ر

خایسک: چکش، ابزار زرکوبی، زرگران

پـس آن یکـدگر را بکـوبنـد سر   چـو زرگر که کوبـد به **خایسـک** زر

خاییدن: جویدن

بخـاییـده بُـد جفـتِ آن بـدگـهـر   عـمِ مصطـفـا را بـه دنـدان جـگـر

خرد و خام: مثل خُرد و خمیر

بـدان سان که اندر تنش استخـوان   بشـد **خـرد** و **خـام** و ازو رفـت جان

۲۱۳ ر

خرّیدن: به تشدید به معنی خریدن

بـدو گفـت: گـوینـد تـو مـردوار   **بـخـرّی** هـمـی آلـتِ کـارزار

۱۶ ر

بگفت او که خرّد بهشت برین | به جان عزیز ای شجاعانِ دین
۱۳۷ پ

خشمین: خشمگین

ز چنگش فروجست پس بی‌درنگ | برآشفته مانند **خشمین** پلنگ
۲۷۶ پ

خطّی، رُمحِ ~: نوعی نیزه

محمد همی رفت چون پیل مست | یکی رُمحِ **خطّی** گرفته به دست
۸۹ ر

چو بادی بر آن کوه پیکر نشست | یکی رُمحِ **خطّی** گرفته به دست
۱۱۰ ر

در آوردگه رفت چون پیلِ مست | یکی رُمحِ **خطّی** گرفته به دست
۱۱۱ ر

خلال: از لوازم هودج و از جنس منسوج، روپوش هودج؟ (شاید تصحیف جُلیل؟)

خلالی بر آن هودج از ششتری | فروزان‌تر از زهره و مشتری
۲۱ ر

خلیده: زخمی و مجروح

جوان روی بگشاد چون این شنید | **خلیده**‌رخ و خسته از وی برید
۲۷ ر

که بسترد ازین روی موی ترا | **خلیده** که کردست روی ترا
۲۷ پ

به ناخن بکندند این موی من | به پنجه **خلیدند** این روی من
۲۷ پ

خوابنیدن: خوابانیدن

شتربان شتر بر زمین **خوابنید** | چو آن بانگ سالارِ لشکر شنید
۲۲ ر

دو کشته درو **خوابنیده** دراز | بدان تا کنند خلق بر وی نماز
۵۸ ر

خوردگه: در فرهنگها خردگاه به معنی خیمهٔ کوچک آمده و مناسب مقام می‌نماید.

بگفت این و برخیل شام اوفتاد | بدان سان که در **خوردگه** تندباد
۱۷۰ پ

خوهر: خواهر

بگفت ای خوهر بیش چونین مگوی — که از تو بُـد این فتنه و گفت‌وگـوی
۲۹۰ ر

خوهی: به جای خواهی

بـدو بـوهـریـره بگفـت ای امیـر — چه حاجت خوهی باز خواه ای امیر
۲۱۱ ر

بگفـت ای لعینـان شـوم اخـتـران — خوهـم کیـن او از شمـا ایـن زمـان
۲۹۷ پ

خیره‌خیر: بیهوده

نه کاریست این خُرد و خوار و حقیر — کـزو بـاز گـردی تـو بـر خیـره‌خیـر
۱۷ پ

داختن: در ترکیب «برون داختن» به معنی بیرون آوردن بسیار مشکوک است

ز شیعـت کنـون چنـد تن تـاختنـد — ز خانـه مـرو را بـرون داخـتـنـد
۹ ر

و به دلیل این بیت باید تصحیف آختن باشد:

بـه قهـرش ز خـانـه بـرون **آختنـد** — بـه نـزد امیـرِ یـمـن تـاخـتـنـد
۲۱ ر

و این شواهدی دیگر برای برون داختن:

سـرش را بیـفـکـنـد از دوش در — به یک ضربتش او **بـرون داخت** سر
۱۷۴ پ

در آن حـال کـز جـای بـرداشتـش — ز خیمـه از آن سـان **بـرون داختش**
۲۸۴ پ

اگر داختن اصیل باشد در این بیت، شاید به دلیل قافیه، صورتِ درست داختن باشد:

وزارت بـدو داد و بنـواخـتـش — همه روز در پیـش خـود **داختـش**[۲۵]
۱۵ پ

دادر: برادر

چـو دیـد این خدیج لعین آن زمان — کـه دادرش کشتـه شـد[ه] بی‌گمـان
۱۳۹ پ

تـنـی چنـد خـادم ابـا دادرش　　فـرستـاد نـزدیـک آن خـواهـرش
۲۸۸ ر

دده: دد

ز چاچـاک تیـغ و ز رمـح و سپـر　　دل و گـوش دیـو و دده گشـت کـر
۱۰۶ ر

در: باب، خصوص، موضوع

ازیـن در سخـن بی‌کران گفتـه شـد　　که تا دیـگِ اومیـدشـان پختـه شـد
۶ ر

در به در: باب به باب و فصل به فصل و به تفصیل

عـروسی کـز اخبـار حـربِ جمـل　　بخـوانـد خبـر، در بـه در، بی‌جَدَل
۴ ر

بـداد او همـه مـکّـیـان را خـبـر　　ز حـالِ زبیـر[۲۶] آن زمـان در به در
۱۳ پ

بپـرسیـدشـان گـرم پس در به در　　از آن قـوم، از هـر دری، وی خبـر
۱۴ ر

در: روایت، حدیث، نقل و خبر. بنابراین بیت معروف فردوسی را نیز باید چنین خواند:

که من شهر علمم علیّ‌ام در است　　در است این سخن، قول پیغمبر است

یعنی حدیث است و خبر منقول از رسول (ص):

ازیـن قصّـه‌ها در کـه دارم نشان　　کنـم آنـگـهـی گفتـه‌هـا درفـشـان
۴ ر

شنیـده بـدیم از پیمبر[۲۷] دَر است　　که حبـل‌المتیـن پاکْـدین حیدر است
۷ پ

درساره: دیواری که در پیش در قلعه و خانه کشند.

برین‌سان یکی کاخ و ایوان نهـاد　　و درسـاره‌ای بـرکشیـد آن جـمـاد
۲۸۶ پ

چـو نـزدیـک درسـاره آید فراز　　بلنـد اسـت اشتـر و مـالـک فـراز
۲۹۳ ر

درفشان (بر وزن عروضی فاعلن): به معنی درفشان و درخشان. ربطی با دُر+ افشان ندارد.

ازین قصه‌ها در که دارم نشان کنم آنگهی گفته‌ها درفشان
۴ ر

درفشنده: درخشان از مصدر درفشیدن

به نام خداوندِ بخشنده‌گوی سخنهای چون مه درفشنده گوی
هنوز آن هنرمند را زنده دید رخ پیر چون مه درفشنده دید
۲۰۶ ر

درقه: سپر

به درقه گرفت آن دلاورسوار سر تیغ آن گرد ناباک دار
۴۲ پ
به درقه گرفت و ز درقه گذشت سرِ تیغ در بازوی وی نشست
۲۰۴ پ

درگذاردن: عفو کردن

کنون کرده ما ز دل درگذار به حقّ نبی سیّد کامکار
۸ ر

درنگ: لحظه، زمانی کوتاه

درنگی دگر، من به شمشیر تیز برانگیزم از شامیان رستخیز
۱۴۲ ر
درنگ دگر بازگشت آن سوار ز اعدای دین کرده بی مر شکار
۱۴۵ پ
درنگی میان دو صف ایستاد از آن پس دلاور زفان برگشاد
۱۷۱ ر
من این کار برسازم اکنون چو باد درنگی تو باش ای هنرمند شاد
۲۲۱ پ

دست‌پیمان: قول و قرار

بدین سان نبد دست‌پیمانتان چو من جنگ جستم به فرمانتان
۴۷ پ

دست: تخت و منصب شاهی یا وزارت

بـه‌رسـمِ ملـوکان بیفـکنـد دسـت ‌‌‌‌ چـو بـر بـالش شهـریـاری نشسـت

۳ ر

دستوار: حجّت، مستمسک

کتـاب خـدای است و این ذوالفقار ‌‌ دریـن دیـن محـکـم مـرا دسـتـوار

۷۲ ر

مـگـر دسـتـواری پـدیـد آوری ‌‌ سـپـاه مـرا انـدریـن داوری

۲۰۰ ر

دشمن‌آوار: دشمن‌شکن

مـن آن دشمـن‌آوارِ دیـن‌پـرورم ‌‌ کـه اعـدای دیـن را به کس نشمـرم

۱۴۲ ر

تـو آن دشمـن‌آوارِ شیـروژنـی ‌‌ کـه کُـه را بـه نیـزه ز بـن بـرکـنـی

۱۶۷ پ

دمان و دنان: شتابان و خشمگین

سـواری بـرون رفـت از شـامیـان ‌‌ چـو آشفتـه‌شیـری دمـان و دنـان

۱۰۷ پ

دمسق: به سین مهمله به معنی دمشق

چـه رنـگ آورد بـر خـران دمسق ‌‌ لعیـن عمـرک عاصِ پر مکـر و فسق

۱۵ پ

دم مورچه چون دم مار شدن: آشوب و فتنه‌ای از امری حاصل آمدن

کجـا خفتـه بُـد فتـنـه بیـدار شـد ‌‌ دمِ مـورچـه چـون دم مـار شـد

۱۸ ر

دِوان: دیوان، وزارتخانه با همان صورت قدیمی پهلوی

حساب و کتاب دِوان[۲۸] سر بهِ سر ‌‌ بـدان دیـو ملعـون شـد از خیر و شر

۳ ر

دوجهانیه: دوجهانی، مربوط به دنیا و آخرت. مقایسه شود با متواریه در مثنوی ۴۴۲/۳ و نظر شارحان.

چـو فـرزند سفیـان از آن زانـیـه ‌‌ بـزاد و لعـیـن گشـت دوجْـهـانیـه

۱۸۵ ر

دوختن: توختن، کین ~
وزان پس به آتش درش سوختید		به ما بر چنین قهر و کین دوختید
۲۹۷ ر

دود از آتش دیدن: اندکی از بسیار را دانستن
چو دشمن از آن کار می‌سود دید		ولیکن از آن آتشش دود دید
۷۰ ر

دوشمن: دشمن
بگفتا مگویید چونین سخن		که او هست بر ما یکی دوشمن
۲۹۰ ر

دوشیده: دوشیذه، دوشیزه
ببردند پیش علی بصریان		دو صد دختِ دوشیده اندر زمان
۲۸۹ ر

دویت: دوات
بگفت این و بستد دویت و حکم		امام هدی آفتاب کرم
۶۸ ر

دِه‌و گیر: گیرودار
به یثرب درون ناگهان چپ و راست		خروش و ده و گیر [و] غوغا بخاست
۳ پ

دهیدن: دادن (به معنی زدن)
کنید آنچ باید ز ما بپذرید		دهید و گِرید و زنید و خورید
۲۱ پ
بکوشید امروز و مردی کنید		دهید این عدو را و جلدی کنید
۲۴۷ ر

دیریاز: طولانی
در آن قیرگونه شب دیریاز		دو لشکر ز کینه برآسود باز
۲۱۰ ر

رستم‌اوژن: رستم‌افکن، کسی که بر رستم غلبه کند.
گرفتم که تو رستمی دیگری		منم رستم‌اوژن یل حیدری
۱۷۵ ر

رند: بی پا و سر
چو گفت این سخن پورِ سفیان [و] هند — سگی جَست بر پای بدبخت **رند**
۱۶۷ ر

رنگ آمیختن: حیله‌گری و فریب
میان بست بر فتنه انگیختن — به کین جستن و **رنگ آمیختن**
۹ پ

رودگانی: روده و جمع آن
یکی **رودگانیش** پیدا شدست — برو زین سبب درد شیدا شدست
۱۵۰ پ
چو دم برکشید از دلی پر ز خون — کشید او به دم **رودگانش** درون
دمی برکشید از جگر آن چنان — ز حسرت که شد **رودگانی** نهان
۱۵۱ ر

روز بزرگ: قیامت
مرا بر تو رحم آمد ای پیر گرگ — سپردم ترا من به **روز بزرگ**
۲۶۹ ر

روز قضا: روز رستاخیز
بران روی گویش که **روز قضا** — توانیش گفتن تو با مصطفا
۵ ر

روزکور: عاجز و ابله
بسی زرّ و سیم و سلیح و ستور — بدو داد آن دشمن **روزکور**
۱۳۰ ر

ریک پختن: کنایه از عمل لغو، یا حیله‌گری (؟)
جوان گفت در مصر بود او ولیک — همی **پخت** از مکر و تلبیس **ریک**
۹۶ پ

زادمرد: آزاد مرد
بگفتند او را که‌ای **زادمرد** — دلت را مبادا ازین بیش درد
۱۲ پ

زاستر: آن‌سوتر، آن طرف‌تر (در تمام موارد با راء مهمله)

برفتند و گفتند فرمان بریم   ز فرمان تو زاستر[۲۹] نگذریم
۱۳ ر
بگفتند ما جمله فرمان بریم   ز فرمان تو زاستر[۳۰] نگذریم
۲۵ پ
به حیدر بگفتا که فرمان برم   ز فرمان تو زاستر نگذرم
۹۶ ر

و در یک مورد صورت رانستر و زانستر
از آن جا که بود آن لعین با سپاه   سبک رانستر شد به سه روزه راه
۱۲۳ ر
ز شطّ فرات ابن صخر لعین   یکی زانستر شد سه منزل زمین
۱۶۵ ر

ز بهراء: از برایِ. این صورت درین منظومه به جای «برای» و «از برای» همیشه دیده می‌شود و در متون دیگر دیده نشده است تنها در *لغتنامهٔ* دهخدا آن هم بیتی منسوب به سنایی آمده است به این صورت که در دیوان او نیست. اینک شواهد «ز بهرای» از *علی‌نامه*:

چه فتنه پدید آمد اندر جهان   ز بهرای اهلِ هُدی آن زمان
۲۹ ر
ز بهرای مصحف به کسب آن فقیه   گزید او اَبَر خلق عمری شقیه
۳ ر
زهر جانبی پورسفیان حرب   همی خواست لشکر ز بهرای ضرب
۷۴ ر
ز بهرای دین، تیغ مردان دین   گهی ناکثین کُشت و گه قاسطین
۱۰۳ ر
چو دیدید کردار اعداء دین   بکوشید یکسر ز بهرای دین
۱۰۷ ر
غمی شد ز بهرای حارث هلال   که گفتی زبانش ز غم گشت لال
۱۰۹ پ
که او رفت نزد امام جهان   ز بهرای این لشکر و بصریان
۱۲۲ ر

بگو تا بیارد ز مکّه سپاه / ز بهرای جنگ آن یل دین‌پناه
۱۲۲ پ
بیاورد پس خلعتی شاهوار / ز بهرای فضل آن سگ خاکسار
۱۲۹ پ
همی گفت کردم فدا جان و تن / ز بهرای دین ای ستمکار، من
۱۳۹ ر
بپوشید دستی سلیح تمام / ز بهرای کینه شجاع همام
۱۴۱ ر
به میدان درون رفت آن پیر دون / ز بهرای دنیا شد از دین برون
۲۱۲ ر

البته صورت «ز بهرِ» هم دارد:

که یا نامداران ز بهر خدای / بدارید لختی درین جنگ پای
مترسید و مردی کنید این زمان / ز بهر دل مادر مؤمنان
۴۸ پ

زرّابه: آب زر

چو زرّابه[31] شد چهرهٔ طیره‌شب / چو خورشید از خنده بگشاد لب
۱۰ پ
نوشته به زرّابه بر وی ادیب / که نصر من الله و فتح قریب
۱۳۴ پ

زرده: صفت اسب

رخ چتر مصقول[32] تا شد بلند / برانگیخت بر چرخ زرده نوند
۱۹۶ ر

زفان: زبان

به نفرین سالار دین آن زمان / گشادند آن زشت‌کیشان زفان
۱۳۲ پ

زنخ زدن: سخنان یاوه گفتن

زنخ زد لعین و فضولی بسی / همی کرد در پیشِ میدان بسی
۲۱۹ پ

زنهار بر جان کسی خوردن: خیانت نسبت به زندگی کسی کردن

ز مکّـه تـومـان از چـه آورده‌ای　　　تـو زنـهـار بـر جـان ما خـورده‌ای

۳۴ پ

زنهاریان: امان‌جویان

عَفُو کردشان بی‌درنگ از نخست　　　ز زنهاریـان زان سپس عهد جست

۱۴۸ ر

زنهاریان: تسلیم‌شدگان

همـی گفت بن عاصِ بیدادگر[۳۳]　　　کـه زنـهـاریـان را ببـرّیـد سـر

۱۱۵ پ

ز هر در: از هر باب

بگفتنـدش ای از هنـر چون نبی　　　تو باشـی ز هـر در نبـی را وصـی

۷ پ

زی: به معنی از؟ یا از این؟

برین چون نباشد به جز من ولی　　　کنـم خـون عثمان طلـب زی علی

۱۶ ر

زیر و زار (در اصطلاح موسیقی)

حمیـرا در آن غـم ز بـد روزگار　　　بنـالیـد چـون زیـر از درد زار

۴۵ پ

زین: به جای زی به‌معنی به سوی

چنیـن داد عـبدالله آنـگه جواب　　　که مـن زین شمـا آمـدم بر صواب

۱۲ ر

گـزین مـرتضا بیشتـر شـد یکی　　　نبـی زیـن تـو آورد روی انـدکـی

۱۶ پ

سبک رفت فرمان برش زین زبیر　　　بدو گفـت خواندت حُمیرا به خیـر

۱۹ ر

حمیـرا چـو دیـد آن سپـاه تمام　　　سپـرد آن سپـه زیـن زبیـر عـوام

۲۲ پ

نبـشت او یکـی نـامه اندر زمان　　　به کـام دل خـویش زیـن بصـریان

۲۳ پ

زینهار خوردن با: پیمان‌شکنی با (؟)

نبشت او یکی نامه اندر زمان | مخور، با چو ما کس، به جان زینهار
۱۷ پ

زینهار خوردن با تنِ خود: خیانت کردن به خود

مخور بیهده باَ تنت زینهار | سپه را مکن خورده ذوالفقار
۳۰ پ

ساعدی: صاعدین

ساعدین: صاعدین

ساقهٔ سپاه: دنبالهٔ لشکر

ابر ساقه عبدالله‌ابن حکم | همی رفت با طبل و بوق و علم
۲۳ ر

سپاهِ خدای: ترجمهٔ خَیْلُ الله

بگفت این و گفت ای سپاهِ خدای | به اسب اندر آرید یکباره پای
۳۵ پ

به لشکر بگفت ای سپاهِ خدای | به اسب اندر آرید یکباره پای
۴۸ ر

ستقبال: استقبال

ستقبال کردند و هر یک نثار | همه کوفیان مرد و زن هاموار
۲۸۷ پ

ستهیدن: به تنگ آمدن

علی گفت ای مؤمنان بشنوید | برین گفتهٔ من یکی بگروید
که او بستهد تا بگویم تمام | برین‌جمع مردان‌دین خاص و عام
۶۰ پ ـ ۶۱ ر

سطب: صورتی از شطب و به معنیِ نوعی پارچهٔ زیبا

چو برکند شب تیره گونه سلَب | بپوشید از روز روشن سطب
۱۰ پ

یکی هودجی بُد بدان «عسکر»ش | کی از سرخ یاقوت بُد افسرش
فروهشته گردش حُلی از سطب | بگو هر مرصّع به رنگ رطب
۳۵ پ

یکی شصت گز پهن و بالا سطب | بپیچیده بود او به رسم عرب
۷۶ ر

ز اسب و سلیح و غلام و سلب | ز دیبای رومی و برد و سطب
۸۶ پ

سَلح: سلیح، همان‌گونه که در کلمهٔ سلحشور دیده می‌شود در این کتاب بسیار رواج دارد.

که ما نیز جنگ ار سَلح داشتیم | عداوت به یک سو بینگاشتیم
سَلح در میان کرد جمله سپاه | بکردند توبه ز بهر اله
۲۴۱ پ

سلح یا سلیح در میان کردن: به معنی آلات حرب را به کناری نهادن به نشانهٔ صلح و آشتی؛ به مدخل قبل رجوع شود و در متن بسیار است.

سنب: سُم

به سنب فرس کوه را کَه کنیم | به نعل فرس بر فلک ره کنیم
۶۶ پ

سندرس: سندروس

چو دید ابن سفیان که حیدر چه کرد | رخ از بیم چون سندرس کرد زرد
۲۷۵ ر

سنگ دو دستی: اگر نوعی سلاح نباشد، به معنی سنگ افکندن با تمام نیرو خواهد بود.

به سنگِ دو دستی و تیر خدنگ | شب و روز هر یک چو جنگی پلنگ
۳ پ

سنگ‌روی: بی‌شرم

به قلب اندرون فضل پرخاش‌جوی | همی بود از جهل آن سنگ روی
۱۳۵ ر

شاندن: نشاندن

معاوی فروشاند آن فتنه را | برفتند به قصر اندرون یکسرا
۲۹۰ ر

فروشاند و برشاند هر یک کنون | به راه اندرون ما ز بی‌حد فزون
۲۹۰ ر

شراعِ عَلَم

فـــروغ سـلیـح و شـــراع عَـلَــم همـی کـرد بـر مهـر رخـشــان ستـم
۱۰۶ پ

شروار: شلوار و در جای دیگر (۱۹۳ پ) صورت شلوار دارد.

چـو ملعـون در آهـن بپـوشیـد تن بـرون کـرد شـروارش از مـکر و فن
۱۹۲ پ

«ش» زاید

که آن هـر دو را رانـده بُـد مصطـفا بـیــاورد عثـمــان و دادش عطــا
۳ ر

که به دلیل جمع بودن «آن هر دو» شین را باید از مقوله شینهای زاید رایج در *شاهنامه* و متون دیگر به حساب آورد. نمونهٔ دیگر:

بـگفــتنـد فـرزنــد سفیـان کنـون ز شهـر آمـدش بـا سپـاهـی بـرون
۱۵۵ ر

از نوع قافیه کردن این شین با شین مصدری، دانسته می‌شود که در تلفّظ عصر و لهجهٔ گویندهٔ این منظومه، حرکت ماقبل شین کسره بوده است.

یکـی رمح خطّی به دسـت انـدرش بــه زهـــراب داده ورا پـــرورش
۱۷۲ پ

شستن: نشستن

نباشـد کـم از مـوی ایـن بـادپـای کـه بـرشستـه‌ای در میـان ســرای
۲۹۴ پ

شَعر: نوعی پارچه ابریشمی شار/ شال

بـپـوشـیـد کهسـارهـا شعـرِ زرد رخ چـرخ شـد بـاز چـون لاجـورد
۱۹۶ ر

شکوهیده: ترسیده، هراسان

که حیـدر ز کـارت شکوهیـده شد بـدانست وزیـن در نـکـوهیـده شـد
۷۲ پ

دل شـامیـــان زو شکـوهیـده شـد روانشــان به غـم در نکـوهیـده شـد
۱۴۲ ر

ز دشمن شکوهیدن ایدون چرا چو یار تو شد کردگار سما
۱۶۵ ر

شکیفتن از: شکیبیدن از، صبر داشتن نسبت به چیزی

ازین گونه‌اش[۳۴] باز بفریفتند کسانی که از فتنه نشکیفتند
۲۲ ر

شمبلید: شنبلید

شکفت از فلک شمع‌گون شمبلید[۳۵] چو شب رایتِ قیرگون برکشید
۱۰ پ

سلیمان چو دیدار آن شیر دید شد از بیم رویش چو آن شمبلید
۱۱۰ ر

شهربندان: کسی را در شهری تحت نظر گرفتن و از حرکت او مانع شدن

عراق اندرون شهربندان کنش ولیکن همه چیز احسان کنش
۵۶ پ

صاعدین: به صورت ساعدی [= صاعدی] و ساعدین نوعی پوشش جنگی برای بازوها، نظیر رانین و این از جمله واژه‌هایی است که در شعر منوچهری آمده و مؤلفان *لغتنامه* آن را ساعِدین (تثنیه ساعد، به معنی بازو) گرفته‌اند حال آن‌که، در شعرِ منوچهری (*دیوان* منوچهری، ص ۱۳۳) هم به همین معنی است:

هر یک از ساعدین مادر و بازو خویشتن آویخته به اکحل و قیفال

و شاعری قبل از قرن ششم گفته است (*ضمایم منتخب رونق المجالس*، ص ۴۳):

من نامِ تو را به ساعدی بنگارم تا دیده بدو برنهم و بگمارم

در مجموع این واژه، از فرهنگها و از جمله *لغتنامه*، فوت شده است.

بدو داد آن ساعد[ی]های خویش بگفت این بپوش اینک (؟) اورای خویش
خجل شد هلال اندران حال سخت ازو بستد آن صاعدین شوربخت
بپوشید و در دست چون پیل مست به شمشیر بردند از کینه دست
۲۰۴ ر

صحابان: اصحاب، صحابه

شدند هفت گروه این صحابان دین مهاجر و انصار از بهر کین
۶۹ ر

صحابان احمد به یکبارگی　　ز حمیت نشستند بر بارگی
۱۶۹ ر

صحی: سحی، بندنامه و بستنِ سرنامه
چو بنبشت این نامه نامی امام　　بپیچید و کردش صحی را تمام
۶۸ پ

نیز قس ۷۱ پ و ۷۱ ر با املای درست سحی هم دارد: البته به صورت سخی
چو نامه سخی کرد آن تیره‌رای　　فرستاد نزدیک شیر خدای
۱۳۲ ر

در همان‌جا با یک بیت فاصله باز به صورت صحی:
چو نامه بر شیر یزدان رسید　　صحی برگرفت و بدو بنگرید
۱۳۲ ر

صوت‌وارونه: صفت شتربان. به اعتبار نوع «حُدی» و آوازی که برای شتران می‌خواند. ظاهراً «صورت‌وارونه» شتربانی است که بر اثر «حُدی» او شتران بسیار تند و شتابان حرکت کنند:
شتروان وی صوت‌وارونه بود　　شتر بُرد از مکّه مانند دود
۲۲ پ

طار طرازی: تارِ نخِ ریسمان، یکی از معانیِ طراز، رشتهٔ ریسمان خام است.
چو من روز کین نیزه‌بازی کنم　　عدو را چو طار طرازی کنم
۱۱۱ ر
به نیزه تو گر سرفرازی کنی　　ز دشمن تو طارِ طرازی کنی
۱۱۱ پ

طالبِ خون: طلب خون (مکرّر) و طالب کردن به معنی طلب کردن
ببند اندرین طالبِ خون میان　　بیارای تن در سلیح گران
۳۵ ر
ز دل طالب خون عثمان کنید　　بر اعداء شمشیر طوفان کنید
۳۵ ر
چو ما طالب خون عثمان کنیم　　روانها به پیش تو قربان کنیم
۶۶ ر
من اکنون کنم طالب یار خویش　　قضا بود، کرد آن قضا کار خویش
۲۱۷ پ

طبل رحیل

بگو تا بکوبند **طبل رحیل** ز مکّه شود پیشتر یک دو میل
۱۸ ر

طبلِ رفتن

بفرمای تا **طبل رفتن** زنند دل پردلان را یکی بشکنند
۱۸ ر

چو آن **طبل رفتن** زدند آن سپاه بسیچیده کردند آهنگ راه
۱۹ ر

طبلِ ره

بفرمود تا **طبل** ره کوفتند ز بن آتشِ کین برافروختند
۱۸ ر

طرازیدن میدان: آراستن میدان

بیاموز تو نیزه بازی ز ما یکی نغز **میدان طرازی** ز ما
۱۱۱ پ

طوسی‌شَبَه: نوعی از شبه که از طوس به دست می‌آمده است.

چو طوسی‌شبه شب یکی بردمید فلک چون بهاری چمن بشکفید
۲۷۴ پ

طیاره: ظاهراً صورتی از طیّاره، به معنی زبانهٔ ترازو

تو برخیز تا [ما] نظاره کنیم درین حال دل چون **طیاره** کنیم
۳۲ پ

طیره: ظاهراً به معنی تیره و تاریک

چو زرابه شد چهرهٔ طیره‌شب چو خورشید از خنده بگشاد لب
۱۰ پ

چو از طیرگی در هوا نم نماند لعین عَمْر از آنجای لشکر براند
۱۰۵ پ

هوا طیره شد همچو بحر عمیق ز چشم طلایه نهان شد طریق
۱۰۶ ر

تیره را با املای «تیره» نیز دارد:

چو مروان شنید این سخن خیره شد — چـو شب، روز، بر چشـم او تیره شد
۱۸ ر

عَفْو: عَفْو

به حجـاج گفـت انگـهـی من ترا — عَفُـو کـردم ار چنـد گـفـتـی خـطـا
۶۹ پ

عَفُـو کـردشان بی‌درنگ از نخست — ز زنهـاریان زان سپس عهـد جـسـت
۱۴۸ ر

چو از مـاست بـر ما ز هر در ستم — عَفُـو کـن تو مـا را به فضـل و کـرم
۲۷۹ ر

امـام هـدی هـر دوان را چـو بـاد — عَفُـو کـرد و در خـلـد خـلعـت بداد
۲۷۹ ر

عیبه: جعبه و صندوق و جامه‌دان

بـدو گفـت هیـن ای هنـرمنـد یار — تـو از عیـبـه آن جـامـه مـن بـیـار
چـو عیبـه بـدو بـرد انـدر زمـان — سـرِ عیـبـه بگشـاد امـام جـهـان
۱۹۱ پ

چـو قمـبـر سلیـح علـی برد پیش — سـر عیبـه بگشـاد از دست خویـش
۲۲۷ ر

بگفـت این و لشکر به هامون کشید — علمـهـاش از عـیبـه بـیـرون کشیـد
۲۹ ر

غَلْبه: غَلَبه به معنی سر و صدا و فریاد و شیون

بیا شفـت مالـک هم انـدر زمـان — بـکـردنـد غَلْبـه همـه کوفـیـان
۲۹۷ پ

غمر: ناآزموده و خام

بگفـت ای امـام هـدی شـیعت‌اند — اگـر چنـد غمـرنـد و بی‌حرمـت‌انـد
۷ ر

غوغا: مردمان آشوبگر

چـو غوغـا در خانه بگرفت تنگ — بـبـاریـد از بـامـهـا تیـر و سنـگ
۳ پ

بکشتند وی را کنون بی‌گناه　　گروهی ز غوغای گم‌کرده راه
۹ پ

غو: فریاد و شیون

که در وقت عثمان چو غوغا بخاست　　برآمد ز یثرب غو از چپ و راست
۵ پ

فرامشت: فراموش

ز هر در مرا آن فرامشت نشد　　که عثمان بر امر علی کشته شد
۶۷ ر

شاید فرامشته شد؟ با تغییری در مصراع؟

فرامشت کردی تو از اصل و بن　　بدانند یکسر درین انجمن
۲۰۱ پ

بدو گفت: اَیا دشمنِ بی‌وفا　　فرامشت کردی حقِ مرتضا
۱۱۱ پ

فرزندگان: فرزندان

نه چون عایشه کردم این زشت‌کار　　که فرزندگان را سپرد او به نار
۲۹ ر

فرمان کردن: فرمان بردن و اطاعت

کنون با تو می‌عهد و پیمان کنند　　کزین پس مرا جمله فرمان کنند
۷ ر

فرمشته: فراموش

همیدون که عثمان کنون کشته شد　　عمر کشته پاک فرمشته شد
۸ ر

فَرَوْدین: فروردین، ظاهراً صورتی از فَوَردین/ فَرَودین؟

ز نثرش به نظم آوریده «ربیع»　　به ماهِ فَرَوْدین به فصل ربیع
۶۲ ر

فروکشتن: کاشتن، بذر پاشیدن

چه گونه فروکشت تخم جَدَل　　کزان تخمشان رست حربِ جَمَل
۴ ر

فرهاد: رمزِ بیهوده‌جویی (در قرن پنجم) و رمزِ رنج دیدن

حمیرا ز گفتارشان شاد شد　　به بیهوده‌جویی چو **فرهاد** شد
۱۴ پ

ز گفتارشان عایشه شاد شد　　ولیکن به رنج او چو **فرهاد** شد
۳۷ پ

ولیکن تو از ما کنون دور باش　　چو **فرهاد** پیوسته رنجور باش
۲۸۰ پ

فشاندنِ نفرین: نفرین کردن

که چون من دهم از معادی نشان　　تو بر جانشان نیز **نفرین فشان**
۵ ر

قاسطینان: جمع الجمع قاسطین: ناکثینان از جمع عربی + ان فارسی:

به مستی نوشته‌ست این دو سخن　　سرِ **قاسطینان** به نزدیک من
۱۶۵ پ

کار چون دینار کردن: به بهترین وَجه درآوردن کار

بگفت این و برگفتنش کار کرد　　همه **کارِ** دین را **چو دینار کرد**
۸۴ ر

کار چون نگار کردن: نظیر تعبیر قبلی

به نیروی یزدانِ پروردگار　　**کنم کار** قیس ای پدر **چون نگار**
۸۸ پ

به حجّت کنی **کارِ** وی **چون نگار**　　تو با خصم وی چون شوی سازوار
۲۶۳ پ

کرا پیشرو باشد آن نامدار　　به دو جُهان بود **کارِ** وی **چون نگار**
۲۹۰ پ

کاغذین جامه و کاغذین کلاه: به نشانه تحقیر و تسلیم و درماندگی که در متون نظمِ اواخر قرن ششم سابقه دارد ولی در قرن پنجم ظاهراً دیده نشده است، در توصیف شکست لشکریان امام و پیروزی طرفداران معاویه این ابیات را دارد که چگونه سراقه را که از سرداران لشکر امام بود کلاه کاغذین بر سر نهادند و جامهٔ کاغذین در برش کردند:

بفرمود تا جامهٔ کاغذین بدوزند، آن دشمن داد و دین
بکردند همیدون ز **کاغذ کلاه** سیه همچو قطران [و] آن دل سیاه
دران پاک دین مرد روشن‌روان بپوشاندش آن جامه را بدنشان
نهاد آن کُله لعنتی بر سرش فرو داشت در پیشِ آن لشکرش
ببستش ابر اشتری زان سپس به گردنش بربست ملعون جرس
۱۱۶ ر

کام شکستن: مقهور کردن
کنون گوید او گم کنم گامِ تو شکسته کنم در دلت کامِ تو
۸۳ پ

کام: مقصود و مطلب
بگفت آن زمان آفتابِ هدی ز من‌تان چه کام است از ابتدای
۷ ر

کجاجی، ترکِ ~: قبیله‌ای از ترکان (؟)
بپیوست اندر کمان شوخ پیر چو ترکِ کجاجی یکی چوبه تیر
۲۱۲ ر

کَدَر: شراب کدر که از گیاهی خوشبوی به دست می‌آید:
یکی آب صافی و خوش چون شکر مروّق بسانِ شرابِ کَدر
۱۶۰ ر

کرا: کسی را که
بدو گفت حیدر چه خواهی ز نام کرا خواستی یافتی نام و کام
۲۱۳ ر

کژدم‌گُهر: کسی که در ذات و طینت او کژدمی است:
برآمد ز هرکس حق مردمی کند مرد کژدم‌گهر کژدمی
۸ ر
چنین‌اند **کژدم‌گهر** مردمان که گردند بی‌دین از دین زمان
۷۳ ر

کشتی کردن: کشتی گرفتن
چو با پیل و با شیر کشتی کنید نباید که در جنگ سستی کنید
۳۵ ر

چنـان بـود پیکـار دو پیلتـن — کـه کشتی کند پیـل بـا کـرگـدن
۱۴۱ ر

کش: خوش و شاد

ز شیـریـن سخـنها و الفـاظِ خوش — دلِ مصـریـان از طـرب کـرد **کـش**
۹۲ پ

کفر: کافر، صورتِ تغییر شکل یافته کلمه که بعداً به «گبر» بدل شده است.

بپـرسیـد پس ابـن عـامـر خـبـر — از آن عَـمـر و مـروانِ شـومِ **کَـفَـر**
۱۲ ر

کُفُو: کُفْو: عَفُو به جای عَفْو

ز دردِ محـمـد و قـهـرِ عـدوی — اَبَـر بـارگـی شد سبـک بـی**کَفَـوی**

کلاکوده: طرز رفتار و سخن مستان

زفـانشـان بـه کـام دل خـویشتـن — چـو مستـان **کـلاکـوده** گفتنـد سخن
۱۵۲ ر

بـه‌ماننـد مستـان دیـوان ز خـواب — **کـلاکـوده** جستنـد یکسر ز خـواب
۲۴۲ ر

کند شدنِ بازار: نقطهٔ مقابل تعبیر «بازارتیزی»

نـمـانـد بـه گفتـارِ وی کـارِ وی — چنـان دان کـه شـد **کُنـد بـازار** وی
۷۲ پ

کوژ: کژ و خمیده

ضـرورت شـود **کـوژ** آیـد بـه در — عـلـیـک السّلامـی بـرینـش بـسـر
۲۹۳ ر

کهتاب: کاهدود، گیاههای جوشانیده برای بستن بر اعضای ورم کرده

چو نزدیک حیدر شدند آن دو مرد — رخ از بیـم کـرده چـو **کهـتـاب** زرد
۲۸۲ پ

کین دوختن: به جای کین توختن

کنـد آن زمـان غـارت و سوختـن — ازیـن روی خـواهنـد **کیـن دوختـن**
۹۶ پ

گبر: به معنی مطلقِ کافر. به‌ویژه در مورد مسلمانانی که مرتد شده‌اند یا کسانی از قوم عرب که معاصر رسول و امام علی بوده‌اند و ایمان نداشته‌اند:

عـم و خـالِ عثمان بُدند آن دو گبر   که بر جمـع امت شـدند شور و شر
۳ ر

ز کـــردار گـــبران وارونه‌بـخـت   شـریعـت چو دریا برآشفت سخت
۳ پ

دران تیـره‌شب هر سه پویان شدنـد   سوی خـانـهٔ گبـر مـروان شـدنـد
۱۲ ر

گرازان: جلوه‌کنان و خرامان

همی رفت در پیششـان عَمْـرِ عاص   گرازان و یـازان ابـا عـام و خاص

گردِ ~ برآمدن: دور ~ گشتن

یـکـی گـردِ لشکَر بـرآمـد عـلـی   در آن حـال از حمیـت و پـردلـی
۲۴۷ ر

گُرم: غم و اندوه

بـگفـتـنـد هستنـد دل پـر ز کیـن   نهـان خـانـهـا در به گُرم و حزین
۱۲ ر

بـه نـزد تـو ای سـرفـراز حـجـاز   که تا رسته گردی ز گُرم [و] گداز
۳۹ پ

زدنـد و گـرفتـنـد و کشتـنـد بـاز   دلیـران یـلان را بـه گُـرم و گـداز
۴۶ پ

بیود[۳۶] ابنِ سفیان خجـل ز آن سخن   نـزد دم در آن غم به گُـرم و حزن
۶۹ پ

به صورت معطوف با کلماتی از قبیل «گُرم و حزن» و «گُرم و ستیز» (۱۳۸ ر) و «گُرم و گداز» (۲۸۷ پ) و «گُرم و غمان» (همان‌جا)

گروهان: جمع گروه

بـکشتنـد وی را چنـیـن بـی‌گـنـاه   بـه خـواری گـروهـانِ گم‌کرده راه
۱۶ ر

گُسی کردن: روانه کردن، گسیل کردن

حمیـرا نـوازیـد وی را بـسـی | بگـفتـش بـشـادی کنیـمـت **گـسی**
۲۰ پ

گُسی کـرد و گفتش کز اعـدای دین | بـرآور دمـار ا[ی] شـجـاع گـزیـن
۲۸ ر

گُـسـی کــردش و ده‌هـــزار دگـــر | بـــدو داد مـــردانِ پـــرخـــاش‌گـــر
۱۵۴ ر

گمانی: گمان

بـدو گـفـت طـرمـاح ای خیـره‌سر | تـو در خـویشتـن ایـن **گمـانـی** مبر
۸۱ پ

کـه تـا مـن بـدینـها یـکـی بنگـرم | چـو مـن‌شـان **گمـانـی** به دشمن برم
۸۹ پ

گنگ: زیبا ← **بستانِ گنگ**

گوش داشتن: حفظ کرَدن، پاسداری کردن

روان را بر ابیات خوش دار و کـوش | دلــت را بـه نـور خـــرد **دار گـوش**
۴ پ

لوند: صفت گبر

بگفـت ایـن و زد بـانـگ را بـر نوند | بـرون تـاخـت نـزدیـک گبـر **لـوند**
۲۳۱ پ

مانا: همانا، برای تأکید

کـه دیـوانـه گشـتـیـد **مـانـا** کنـون | بـه بـدْراهـتـان دیـو شـد رهنـمون
۱۳ پ

ماندن: متعدّی، به معنی گذاشتن

علـی را **نـمـانـم** کـه بـاشـد امـام | که هسـت ایـن امامت برو[بر] حرام
۲۰ پ

نـرفتنـد بـه حکـم کتـابِ خـدای | **بمانـدنـد** قـولِ محمـد بـه جـای
۴۸ ر

مردآزمای: مکّار و حیله‌گر. مردآزمای، در تصوّرِ مردم خراسان، هنوز، به همین

معنی به کار می‌رود و تصوّر می‌کنند در بیابانها، موجودی به نام «مردآزمای» وجود دارد که مردمان را از راه منحرف می‌کند و در بیابان به هلاکت می‌رساند. شبیه تصوّری که عربِ جاهلی از «غول» داشته‌اند. امروزه این کلمه «مردِزما» (mardczmā) تلفظ می‌شود و به این تلفّظ و این معنی در شعر فارسی یک شاهد برای آن دیده‌ام، در دیوان حسابی، از شعرای خراسانی قرن نهم، که گفته است:

از آن در رخ کشیده پرده، معشوق — که اندر پرده مردازمای عشق است

و وزن شعر نشان می‌دهد که تغییر کلمه از صورتِ «مردآزما»ی قدیم به «مردزما»ی جدید، در عصرِ حسابی، اتفاق افتاده بوده است. ناشرانِ دیوانِ حسابی، در برابر این کلمه نوشته‌اند: «کذا: تمام مصراع» یعنی تمام مصراع نامفهوم است.[۳۷]

علی هست مکّار و مردآزمای — ابا مکرِ او کوه را نیست پای

۳۳ ر

مردانِ ~ بودن: مردِ کاری یا چیزی بودن، در مورد مفرد

نه مردان **عَمر** است ایا مردمان[۳۸] — ابوموسی اشعری بی‌گمان

۲۵۶ ر

مُستی کردن: گله و شکایت، احساس درماندگی

که گر ما درین کار سستی کنیم — ز تیغ علی جمله مستی کنیم

۱۰ ر

اگر ما درین جنگ سستی کنیم — ز شمشیر بدخواه مستی کنیم

۱۰۴ پ

مسجد جمع: مسجد جامع

حسین گفت باز اندرین حال من — سوی **مسجد جمع** خواهم شدن

۲۶ پ

مغربی: جوشن

یکی جوشن **مغربی** پرطراز — فراز زره بر بپوشید باز

مغزی: در معنی نوعی پارچه. در فرهنگها به معنی نوعی دوخت پارچه آورده‌اند. در جای دیگر به صورت «مغربی سبز برگستوان» دارد که ظاهراً مغزیی درست‌تر می‌نماید:

فکنده بران بادپای کلان　　یکی **مغزیی** سبز، برگستوان
۱۷۴ ر
فکندش ابر بارگی آن زمان　　یکی **مغزیی** سبز برگستوان
۲۱۸ ر

مغلبل یا مغل‌بل: ظاهراً صورتی از مُغَرْبَل، به صورتِ غربال درآمده، سوراخ سوراخ شده:

در آوردگه آن یلان یک زمان　　به نیزه بکردند آتش‌فشان
مغل‌بل شد از بس سنانشان سپر　　ز بس طعنِ نیزه در آن کرّ و فر
۱۰۸ ر
ز بس طعن آن دو سنان [و] سپر　　**مغلبل** ببود اندران کرّ و فر
۱۱۳ پ
ز بس طعنه کان دو دلاور زدند　　ز نوک سنان چون **مغلبل** شدند
۲۰۵ پ

مگر، بی ~: بدون تکلّف
ابا اشتر و جامه ده بدره زر　　عطا کرد بر عایشه **بی مگر**
۲۱ ر

ملاعین: در معنی مفرد و ملعون
گرفت آن زمان نامه را فضل و رفت　　بر مرتضا، آن **ملاعین** بتفت

ملوکان: جمع الجمع فارسی ملوک
به رسمِ **ملوکان** بیفکند دست　　چو بر بالش شهریاری نشست
۳ ر

منجوق: ماهچهٔ علم
کشیدند در پیش **منجوقها**　　دمیدند یکباره در بوقها
۳۷ ر
چو **منجوق** خورشید گیتی‌فروز　　یکی روی بنمود از نیم‌روز
۱۹۷ پ

مور و مگس: بی‌شمار، نظیر مور و ملخ
چو **مور و مگس** لشکر از هر دیار　　همی رفت نزدیک آن خاکسار
۷۴ ر

سپاهــی فـزون‌تــر ز مور و **مگس** عــددشان نـدانـد همــی کـرد کس
۱۵۳ پ

مور و ملخ: بی‌شمار، مور و مگس
چو من لشکری گـرد کردم کنـون چــو **مور و ملخ** در شمــردن فزون
۷۴ پ

می با فاصله از فعل: صورتهای فاصلهٔ «می» از فعل، درین منظومه بسیار متنوّع است.

کنون با تــو **می** عهد و پیمان **کنند** کزیـن پس مـرا جمله فرمـان کنند
۷ ر

که ما را ز تو **مــی** حکایــت **کنند** ز کــاری که بــر تــو ملامـت کننــد
۱۶ ر

که گفتــار مـروان و طلـحــه تــرا **کنـد مـی** ز حکـم پیـمــبـر جـدا
۳۰ پ

به شمشیــر **کـردنـد می** سرفشان در آن جنـگ بـر نــاکثیــنـان روان
۳۷ ر

بـدو گفــت ای پیـر خستـه جگر چه جستی تو **می** اندرین شور و شر
۵۷ پ

بـر شیر یـزدان رسیـد ایـن خبـر کــه فـرزنـد سفیـان **کنـد می** حشر
۶۸ ر

شـب و روز آن لشکــر شــامیــان همــی رفت و ناسود **می** یک زمــان
۱۰۰ ر

دگـر سـوی فـرزنـد بوبکـر شاد بـرافروخت **مــی** آتـش دیـن و داد
۱۰۶ پ

به گفتــارِ آن گبـر دون شــامیــان به شمشیـر **کـردنـد می** سـرفشــان
۱۱۵ پ

ناکثینان: جمع الجمع ناکث. ناکثین + ان جمع فارسی (مکرر)
نشاطـی از آن **ناکثینـان** بخاست تو گفتی یکی عید خون است راست
۳۵ پ

مـنـسم پـور بـوطـالـب نـامـور ایـــا نـــا**کثیـــنـــان** بـی‌دادگـــر
۳۶ پ

به شمشیر بگشاد آن یل بغل	ببارید بر ناکثینان اجل
۳۶ پ

نال: نی
زبانشان تو گفتی همه لال شد	قوی پشتشان سست چون نال شد
۱۴۲ پ

ناورد: حمله، نقطهٔ مقابلِ آورد
فرس را همی داد ناورد باز	در آوردگه آن سوارِ حجاز
۱۷۳ ر

ندم: معنی مناسبی برای آن نیافتم.
هوا را درآرم به زیر قدم	به کام خرد بگذرم یک ندم
۴ پ

نفس برزدن: سخن گفتن
ولیکن چو من بر نزد هیچ کس	درین قصه در نظم گفتن نفس
۲ ر

نماز دگر: نماز عصر
همی بد ازین گونه آن شور و شر	در آن روز تا شد نماز دگر
۱۸۱ ر

نوند: صفت اسب
بگفت این و نیزه به کف برفکند	یکی تندبانگی بزد بر نوند
نوند از نهیبش چو برقی بجست	تو گفتی مگر بر فلک زد دو دست
۱۴۱ پ

نیکی‌دهش: کنایه از حق تعالی
چنین پاسخ آورد عبداللّهش	که بادا مُعینِ تو نیکی‌دهش
۱۱ ر

نیم‌روز: مشرق
که تا کی کشد مهر گیتی‌فروز	علامت برون از حدِ نیم‌روز
۱۹۰ پ

نیوشیده: شنیده و مسموع
بگفتند این حال پوشیده نیست	ازین در سخن نانیوشیده نیست
۸ پ

واو در آغاز مصراعها: یکی از شایع‌ترین موارد درین منظومه قرار گرفتن «و» است در آغاز مصراع:

ثنـا کـرد بـر ایـزد دادگـر   و بـر **مصطفـا** آن گـزیـنِ بشـر
۸ ر

ورد: خانوادهٔ گُل (گل سرخ) به رنگ غیر سرخ، زرد

همـی بود تا روی شب زرد شـد   سـرِ کُه چـو دینـارگـون **ورد شد**
۱۹۹ ر

و در جای دیگر «**لعل ورد**» آورده که نوع سرخ آن است

چو شد رایتِ روز چون **لعل ورد**   رخ شب شد از بیم چون شعرِ زرد
۲۷۴ پ

هاموار: هموار، باهم

بگفت این و بستند عهـد استـوار   در آن حـال مـردان دیـن **هاموار**
۲۷ ر

بفـرمـود تـا لشـکـرش **هامـوار**   رده بـرکشیـدنـد بـر جـویبـار
۱۶۹ پ

بگفت این سخن چیست **ناهاموار**   کـه پیش مـن آورده‌انـد آشکـار
۲۵۶ ر

ستقبـال کـردنـد و هر یـک نثـار   همـه کوفیـان مـرد و زن **هاموار**
۲۸۷ پ

هلا: حرف تنبیه

کنـون تـو **هـلا** ساز کن جنگ را   چـو الماس کن بر عـدو چنگ را
۱۴۲ پ

هلاک برآوردن از: هلاک کردن، مقایسه شود با دمار برآوردن از

نباید کـزین پیـل‌تـن بـوتـراب   بـرآرد **هلاک** اندرین خشم و تاب
۲۱۵ پ

هم‌کوشه: احتمالاً از کوشیدن. به معنی یار و یاور و کسی که با کسی کوشش مشترک دارد. احتمال این که از گوشه باشد نیز هست.

به پشتش درون سعدِ وقّاص بود   کـه **هم‌کوشهٔ** عمـربن عـاص بود
۱۵۴ پ

هیند: هستند. چیزی شبیه اشتقاقات این فعل در لهجهٔ هروی و در *طبقات الصوفیهٔ* انصاری[۳۹] و دیوان شمس،[۴۰] فراوان دیده می‌شود.

بـدو گفـت مالک که این بندیان — **هیـنـد** قـاتـلان محمـــد عیـــان
۲۹۶ پ

هیون: شتر یا اسب

به فرمان‌بران گفت زان پس کنون — بیاریـد زی مـن دو تـازی **هیـون**
۱۰ پ

هـم انـدر زمـان دو **هیـونِ** گزین — غـلامـانش بـردنـد کـرده بـزیـن
۱۰ پ

هیید: هستید ← هیند

شمـا قـاتـل و قـاصـدان وی‌اید — بگوییـد تـا مـن بـدانـم **هیـیـد**[۴۱]
۲۹۶ پ

یا: حرف ندای عربی بر سر کلمات پارسی، همان‌گونه که در متون قرن چهارم و پنجم رواج دارد.

به عمّار گفـت آن زمـان مرتضـا — کـه **یـا پیـر** فــرّخ‌پَـیِ پـارسـا
۶ پ

پس آن قـوم گفتنـد انـدر زمـان — کـه **یـا مهـربـان** مـادر مـؤمنان
۱۴ ر

یازنده: حمله‌کننده

بدانست که آن شیرِ غرّنده کیست — چنین تند و **یازنده** از بهرِ چیست
۸۹ پ

یگان و دوگان: یکی یکی و دوتا دوتا

بـدو گفـت هیـن بنـدیـان را ببر — **یگـان و دوگان** را به غـوغا سپـر
بفـرمـانشـان بـــر درِ قصـــر من — **یگـان و دوگان** را تو گـردن بـزن
۱۱۷ پ

یمانی زره: تیر و تیغِ یمانی معروف است، ولی «زره یمانی» نادر می‌نماید.

نـهـان کـرد تـن در **یمـانی زره** — مـزرّد[۴۲] زره بـود بـس بـی‌گـره
۲۱۸ ر

۲۵. نوع کنایات

چو شب روی بنمود و بگذشت روز　　　سرِ سوزن خواب شد دیده‌دوز
۷۷ ر

چو سر بر زد از کوه تابنده‌مهر　　　به سیما به زنگی فروشست چهر
۷۷ ر

۲۶. عروض و قافیه

از ویژگیهای عروضی این منظومه که در آثار عطار و حتّی مولانا نیز ادامه دارد، تلفظِ کشیدهٔ کلماتِ مختوم به «ان» است. مثلاً «عثمان» درین بیت که باید بر وزن عروضی مهتاب تلفظ شود:

چو شد کشته عثمان، مروان نخست　　　ابا عمرکِ عاص پنهان نشست
۵ پ

قافیه دال و ذال را رعایت کرده است و تقریباً در سراسرِ کتاب جز به ندرت خروج از این قاعده را ندیدم. ولی چنان نیست که مطلقاً دال و ذال رعایت شده باشد:

رمید دیو ملعون از آنجا چو دود　　　هزیمت شدند آن سپاه حسود
۵۴ پ

مگو این سخن را که آرد فساد　　　و بر ابن عفّان توان این نهاد
۵۵ ر

قافیه‌های ضعیف و ناقص

پیر / بیر (بئرِ عربی به معنی چاه)

که گردون ز بهرش همی کند بیر

۱۲۹ ر

صید / عهد

کسی کو بپیچد سر از عهد تو　　　کنیمش به شمشیر دین صیدِ تو
۷ ر

قصد / عهد

که تا این دو تن از چه کردند قصد　　　که با دشمن خویش بستند عهد
۱۲ پ

ولیکن شود قید آن صیدشان — چو بر بیهده آمد این عهدشان
۱۲ پ

دورویه / به کینه

چو اهل مدینه دو رویه بُدند — ابا وی فراوان به کینه بدند
۶ پ

حَرب / لب

چنان سخت شد بر عدو کارِ حرب — که جانشان ز سختی برآمد به لب
۱۴۵ پ

میمنه / میسره

سپرد او بنام حسین میمنه — به قیص گزین داد پس میسره
۳۷ پ

مرد / رد

به نیزه گشادند دست آن دو مرد — بسی طعنه‌شان در میان گشت رد
۴۴ پ

عَمرْ / شکَر

بر پور سفیان سخنهایِ عَمر — برین جمله آمد چو شیر و شکر
۲۸۲ پ

علی / بی‌حرمتی

بگفتند لشکر که جنگ علی — نیاریم کردن ز بی‌حرمتی
۳۸ ر

ابطحی / دوزخی

چنین گفت پیغامبر ابطحی — بود دشمن مرتضا دوزخی
۴۰ ر

شرم / بخَم

که چون نیست در چشم او آب و شرم — به پیشت نیارد قدش را بخَم(؟)
۷۷ ر

کلبه / ذرّه

برِ من چه این قصر و چه کلبه‌ای — نیاید همی در دلم ذرّه‌ای
۷۸ پ

۲۷. خاتمه

با همه احتمالی که در بابِ انتساب این منظومه به عبدالملک‌بن بنانِ قُمی مطرح کردم، در مجموع آن را سرودهٔ یک شاعر برخاسته از مشرق زبانِ دری می‌بینم. بعضی ویژگیهای زبانیِ آن، با نواحیِ شرقیِ قلمرو زبانِ دری، نواحیِ بلخ و پیرامونِ آن، بیشتر هماهنگی دارد.

پی‌نوشتها

۱. این مقاله پیشتر در مجلهٔ *دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد* (پاییز و زمستان ۱۳۷۹، ص ۴۲۵ ـ ۴۹۴) به چاپ رسیده است. آنچه پیش رو دارید همان مقاله است که با تجدید نظر و مقابلهٔ مجدّد با نسخهٔ *علی‌نامه* و تأیید و موافقت استاد دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی بار دیگر به چاپ می‌رسد (مرکز پژوهشی میراث مکتوب).

۲. *تقویم تطبیقیِ هزار و پانصد سالهٔ هجری قمری و میلادی*، فردیناند ووستنفلد و ادوارد ماهلر، مقدمه و تجدید نظر از حکیم‌الدین قریشی، تهران، فرهنگسرای نیاوران، ۱۳۶۰/ ۱۴۰۲ق.

۳. *نقض*، معـروف به *بعض مثالب‌النواصب فی نقض بعض فضائح الـروافض*، عبدالجلیل قـزوینی رازی، تحقیق سیدجلال‌الدین محدث ارموی، تهران، انجمن آثار ملی، ۱۳۵۸، ص ۶۶.

۴. *نقض*، ص ۶۷.

۵. *العقائد النسفیّه*، شرح سعدالدین مسعودبن عمر تفتازانی، طابع و ناشری قریمی یوسف ضیا، ۱۳۲۶ قمری [استانبول].

۶. *لُبابُ الأنساب والأعقاب*، ابوالحسن علی‌بن زید البیهقی الشهیر بابن فندق، تحقیق السید مهدی الرجائی، اِشراف السیّد محمود المرعشی، قم، کتابخانهٔ عمومی آیت‌اللّه مرعشی، ۱۴۱۰ق، ج ۲، ص ۶۶۱ ـ ۶۶۲.

۷. *همان*، ص ۶۶۲.

۸. *المعجم فی معاییر اشعار العجم*، شمس‌الدین محمدبن قیس رازی، به تصحیح محمّد قزوینی و مقابلهٔ مدرس رضوی، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۳۸، ص ۲۲۱ ـ ۲۲۲.

۹. نسخه: شه.

۱۰. نسخه: ایستاده.

۱۱. *الفُصُول*، عبدالوهاب‌بن محمّد، نسخهٔ آستان قدس رضوی به شمارهٔ عمومی موقّت ۱۱۱ تحت عنوان «تفسیر» ورق ۱۹۸b و دربارهٔ هویت کتاب مراجعه شود به مقالهٔ نگارندهٔ این سطور، در *ارج‌نامهٔ ایرج*، تهران، توس، ص ۱۱۳ ـ ۱۶۱.

۱۲. *نقض*، ص ۲۳۱ ـ ۲۳۲.

۱۳. *دیوان قوامی رازی*، به تصحیح و اهتمام میرجلال الدین حسینی ارموی معروف به محدّث،

تهران، ۱۳۳۴/ ۱۳۷۴ق، مقدمهٔ استاد محدّث، ص یز ـ یسط.

۱۴. *نقض*، ص ۱۰۸.

۱۵. *نقض*، ص ۶۴.

۱۶. مقدمهٔ *اسرار التوحید*، تهران، آگاه، ۱ / صد و نود و شش.

۱۷. نسخه: جوان.

۱۸. نسخه: الحامری.

۱۹. *نقض*، ص ۶۴.

۲۰. *صور خیال در شعر فارسی*، ص ۶۳۷ ـ ۶۳۸.

۲۱. نسخه: حامری.

۲۲. نسخه: شاه‌مانه بدون نقطه.

۲۳. نسخه: ازو چه.

۲۴. نسخه: فعل و کمین.

۲۵. نسخه: داشتش.

۲۶. نسخه: دبیر.

۲۷. نسخه: پیامبر.

۲۸. نسخه: دیوان.

۲۹ و ۳۰. نسخه: راستر.

۳۱. نسخه: ررابه.

۳۲. نسخه: مسقول.

۳۳. نسخه: بن‌دادگر.

۳۴. نسخه: گونیش.

۳۵. نسخه: شملید.

۳۶. نسخه: بود.

۳۷. *دیوان حسابی*، از روی نسخهٔ خطّی قرن دهم هجری، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۵۴، ص ۳۰.

۳۸. نسخه: مردان.

۳۹. *طبقات الصوفیه*، تقریرات خواجه عبدالله انصاری، مقابله و تصحیحِ محمد سرور مولایی، تهران، توس، ۱۳۶۲، مقدمه، صد و چهل و پنج و صد و چهل و شش.

۴۰. *کلیات شمس*، چاپ فروزانفر، ۱۲۵/۵، که فرموده است: ای دل به کجایی تو، آگاه هیی یا نه؟
از سر تو برون کن هی، سودای گدایانه.

۴۱. نسخه: هید.

۴۲. نسخه: مزردر.

دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی *

مقدمه‌ای کوتاه
بر مباحث طویل بلاغت**

شاید مهمترین مباحث ادب، مباحثی باشد که به میزان «تأثیر» و «زیبائی» آثار ادبی رسیدگی می‌کند. گاهی این مباحث درعلمی که «نقدادبی» خوانده می‌شود و دامنه‌ای بسیار وسیع دارد، مطرح میشود و زمانی درعلمی که برروی هم «بلاغت» نامیده می‌شود. بااینکه در فرهنگ اسلامی «نقدادبی» ـ در دوشاخهٔ نقدالشعر و نقدالنثر ـ سابقه‌ای دیرینه دارد و کتابهای بسیاری در باب نقد ادبی نوشته شده،

---

* دانشیار دانشکده ادبیات دانشگاه تهران

** گفتگوئی است باداتشجویان دانشسرای عالی تهران، درکلاس درس فنون ادبی سال ۱۳۴۹ بخش اول این گفتگو تحت عنوان «انواع ادبی وشعرفارسی» درشماره های ۱۱ و ۱۲ (بهاروتابستان ۱۳۵۲) مجلهٔ خرد و کوشش چاپ شده است و بخش سوم آن در باب «موسیقی قافیه وردیف ونقش هنری آنها درشعر» است وبخش چهارم نکاتی است درباب «انواع وزن درشعرفارسی وامکانات گسترش آن.»

امابیشترین جلوه‌گاه کوششهای ادیبان ایرانی وعرب درحوزهٔ مباحثی است که‌محور علم‌بلاغت‌است و از قرن دوم هجری ، درمیان مسلمانان ، بحث دربارهٔ اینکه‌بلاغت چیست وچه عناصری دارد ، مطرح بوده‌است و کتابهای بیشماری دراین باب نوشته شده است .

بیشترین تعریفهائی که ازبلاغت شده ، برمحور «تأثیر» گردش‌می‌کنند ،یعنی اگر از بعضی‌تعریفهای فرعی بلاغت صرف‌نظر کنیم ، می‌توانیم مسألهٔ «تأثیر» را بعنوان حدمشترك تمامی تعریفها قبول‌کنیم ، واین همان نکته‌ای است که‌درکتابهای ادب‌بعنوان «مطابقه سخن بامقتضای حال» از آن‌سخن گفته‌اند . یعنی بلاغت علمی است که‌بر اساس آن ، راههای مطابقهٔ کلام‌بامقتضای حال (یعنی تأثیر بخشیدن به سخن) بررسی می‌شود ، یعنی رسیدگی به اینکه درکجا ، چه‌نوع سخنی مؤثر است‌ودر جای دیگر چه‌نوع دیگر . بی‌گمان‌یك جاخلاصه و کوتاه سخن‌گفتن‌مؤثر است وجای‌دیگر به تفصیل وطولانی ، دریك جاصراحت لازم است ودرجای دیگر نوعی‌پوشیدگی . جایی سادگی ضرورت دارد ، وجائی‌برموسیقی‌کردن کلام‌وبازی باکلمه‌ها . رعایت این‌مسائل است که درنظرقدما حوزهٔ اصلی‌مباحث بلاغت‌را تشکیل می‌دهد .

ازسوی‌دیگر می‌توان «زیبائی»و«تأثیر» را دریك اثر ادبی به‌گونه‌ای دیگر مطرح‌کرد . بدینگونه که‌ببینیم یك‌اثر ادبی‌چه عناصری‌دارد . بی‌گمان ، هراثرادبی خواه‌شعر وخواه نثر ، خواه کوتاه وخواه بلنداز این عناصربرخورداراست :

۱ ـ طرح کلی یامحور عمودی

۲ ـ اجزای سازندهٔ محورعمودی یاطرح که عبارتنداز بندهایافقرات یا پاراگراف‌ها

۳ ـ اجزای سازندهٔ بندها یافقرات که عبارتنداز جمله‌ها

۴ ـ اجزای کوچك‌ترجمله که عبارت یاپاره‌های جمله خوانده میشود .

۵ ـ اجزای سازندهٔ عبارت یا پاره‌های جمله که کلمات و ترکیبات سخن خوانده‌میشوند .

حال‌می‌توان‌مسألهٔ زیبائی‌و تأثیررا دریك‌یك‌این‌عناصرموردبررسی قرارداد . البته بحث درباب یك‌یك این عناصر موضوع علم‌بلاغت قدما نبوده است . یعنی قدما هیچ‌گاه به‌موضوع «زیبائی» درطرح کلی وعمومی یك اثر نپرداخته‌اند و هیچ‌گاه از زیبائی و تأثیر در فقرات یك‌اثر ادبی‌سخن بمیان نیاورده‌اند . آنها از جمله‌شروع کرده‌اند . یعنی‌ازکوچکترین بخش‌معنی‌دار یك‌اثر ادبی: آنچه‌خودشان کلام‌می‌خواندندودر تعریف‌آن می‌گفتند : الکلام مایضح السکوت‌علیه (کلام‌چیزی است که‌معنائی را برساند و بتوان پس‌ازشنیدن آن خاموش‌نشست و دیگر انتظار تمام‌شدن آنرا نداشت.)

براساس این توجه ، می‌توان علم بلاغت قدمارا به‌این‌گونه مورد بررسی قرارداد .

۱ ـ زیبائی وتأثیر درجمله

۲ ـ زیبائی وتأثیر دراجزای جمله

اماقبل‌ازاینکه به‌تحلیل‌نظرقدما درباب‌تأثیروزیبائی ـ یعنی بلاغت ـ بپردازیم، چندنکته را نباید فراموش‌کنیم :

اصولاً قدما ، بیش‌از اینکه به وظایف‌هریك‌از شاخه‌های بلاغت بپردازند وازنقشی که‌هرکدام در مجموعهٔ یك اثر ادبی‌می‌توانند داشته باشند سخن‌بگویند به‌تقسیم بندیهای عجیب و غریب پرداخته‌اند و برای هرکدام از این تقسیم‌بندیها نامی‌فراهم آورده‌اند که معمولاً دانشجویان وجویندگان پس‌از زحمات‌بسیاری که درراه فراگرفتن آن‌تقسیمات و آن اصطلاحات تحمل‌می‌کنند ازکار برد آنها ومیزان

ارزش یاعدم‌ارزش آنها آگاهی نمی‌یابند .

دیگر اینکه بحث از بلاغت بصورت مجرد یا آوردن چندشاهد معین ومکرر، هیچ هنری بـه دانشجو نمی‌آموزد ، باید بلاغت یعنی‌میزان زیبائی‌و تأثیر یك‌اثـر ادبی را فقط‌درضمن‌مطالعهٔ آن‌یاتدریس آن کشف کرد (۱) ، درآنجاست که‌به‌بسیاری از اصطلاحات تازه هم‌نیاز پیدا میشود و بسیاری از اصطلاحات و تقسیم‌بندیها هم‌زاید ومکرر بودنش‌مسلم میشود .

قبل از اینکه به مباحث بلاغت قدما بپردازیم از توجه به‌زیبائی‌طرح‌وفقرات دریك اثر ادبی باید یاد کنیم : درست است‌که زیبائی یك‌طرح به‌مجموعهٔ اجزای آنست ، امانفس ترکیب و چگونگی پیوند این اجزا بایکدیگر مسأله‌ای است کـه رعایت آن درزیبائی وعدم‌زیبائی کمتراز زیبائی‌اجزاءاهمیت نداردبلکه در مجموع، زیبائی‌وتأثیری که‌طرح کلی‌یك اثرداراست بمراحل اززیبائی اجزاءآن‌مهم‌تراست. برای‌نمونه ، درادبیات گذشته‌ما شاید تشبیهات و استعارات (یعنی زیبائی‌های‌جزئی) درشعر شعرائی ازنـوع بیدل دهلوی یاناصرعلی سرهندی وجمع‌انبوهی از شعرای اسلوب هندی ، بمراحـل بیشترازاستعارات و تشبیهات سعدی یا ناصرخسرو باشد، اماطرح کلی‌وپیوند عمومی اجزاء درسخن ناصرخسرو وسعدی ، سبب میشودکـه کارشان از زیبائی بیشتری بـرخوردار باشد.همین‌مسأله‌را درمـورد ادبیات معاصر می‌تـوانید پیاده کنید ، شاید نثرصادق هدایت (یعنی‌اجـزای عبارات او : کلمات و ترکیبات) چندان زیباودل‌انگیز نباشد مثلا نثریك جوان تحصیل‌کرده و باسوادکه درروزنامه‌ها مقاله‌ای می‌نویسد ، ازنظرزیبائی مفردات وانتخاب کلمه‌ها برنثرهدایت ترجیح‌داشته‌باشد ، اما مقالهٔ آن‌شخص‌هیچ‌گاه ارزش هنری‌وتأثیری راکه‌داستانهای

---

(۱) زمخشری تمام وجوه زیبائی‌کلام را درخلال تفسیری‌که برقـرآن‌کریم نوشته‌استخراج کرده ونشان داده‌است. (تفسیرکشاف)

هدایت دارد ، نخواهد داشت . زیـرا آن ترکیب وطرح کلی و خلاقیت در محور عمودی ـ که اساس داستان وهر اثر ادبی است ـ در آن نوشته به‌قوت وقدرت اثـر صادق‌هدایت نیست .

در فرهنگ اسلامی که نقد ادبی ما از شاخه‌هـای همین فرهنگ است بعضی تأثیرات ادبیات عرب قابل ملاحظه است . در ادبیات عرب واحد شعر «بیت» است. هنرمند هرچه دارد، دریك بیت‌جای می‌دهد ، درست‌مثل عربی که تمام مایملك خود راشب دربیت (خیمه) خویش جای‌می‌دهد تااز دستبرد دزدان درامان بماند . شاعر عرب‌نیز چنین است وشاعر ایرانی نیز متأثر ازاوست ، روی ایـن‌حساب ، واحـد شعردر ادب ما «بیت» است وتمام کوشش علمای بلاغت اسلامی صرف این‌میشود که «زیبائی» یا«زشتی» راققط در«بیت»ملاحظه کنندوبه مجموعهٔ کلی وطرح‌عمومی اثر (یعنی محور عمودی آن) توجهی نکنند ، درصورتی که‌قبل ازاینکه به زیبائی وتأثیر دراجزای سخن بپردازیم ، بایدنخست ببینیم این‌اثر ادبی روبهمرفته درطرح کلی‌آن ، هیچ زیبائی و تأثیری داردیانه ؟ آنگاه پس‌ازاین که به زیبائی طرح کلی آن‌رسیدگی کردیم بپردازیم‌به‌جزئیات . مثل‌اینکه‌خانه‌ای‌می‌خواهیم بخریم،اول‌باید ببینیم این خانه درکجا واقع است ، طرح کلی‌وعمومی ساختمان‌آن چه‌گونه‌است، به‌آسایش می‌توان درآن زندگی کرد یانه ؟ آنگاه به تزیینات داخلی آن‌بپردازیم و آنهارا ارزیابی‌کنیم . قدما بجای اینکه طرح کلی‌ساختمان را مورد رسیدگی قرار دهند،چشم بسته قبول می کردند که این‌خانه خانهٔ خوبی‌است‌وطرح‌ساختمان آن هیچ عیبی‌ندارد، آنگاه به‌نیك‌وبدتزیینات داخلی آن‌می‌پرداختند، اماامروزشعرونثرفارسی در جهتی دیگرسیرمی کند،دیگر واحـد سنجش درشعر «بیت» نیست بلکـه سراسر قطعهٔ‌شعر است‌وحوزهٔ آثار ادبی درنثر، منحصربه‌چند مقاله یانامهٔ منشیانه ومترسلانه نیست ، امـروز داستان بلند ، داستان کوتـاه ، مقاله ، نمایشنامـه ، طرح ، و ...

انواع دیگر ادبی درزبان مامطرح است و برای رسیدگی به‌نیك‌وبد آنها نمی‌توان اززاویهٔ‌دیدقدمارسیدگی کرد. اصولا ممکن است سراپای یك داستان نه تشبیه داشته باشد نه استعاره نه‌مجاز . همچنین مقاله ونمایشنامه ... حتی‌برای مطالعه‌در نیك و بدآثار ادبی قدیم‌مان نیزدیگرنمی‌توانیم فقط‌ازخوب وبدبودن یك‌بیت سخن‌بمیان آوریم ، باید طرح عمومی ومحور عمودی‌کار یك شاعررا مورد رسیدگی‌قرارداد .

طرح‌کلی یك اثرادبی ، چه‌شعر وچه نثر ، درآغاز باید مورد رسیدگی قرار گیرد ، پس‌ازاین‌که حدود وارزشهای آن بررسی شدباید درجزئیات آن‌سخن‌گفت.

طرح‌عمومی وکلی یك‌اثر ادبی ، بیش‌وکم ارتباط دارد بانفسانیات هنرمند وارتباط اوبا جامعه . وهمین طرح‌کلی‌است که تأثیر مثبت یامنفی دراجتماع دارد. هنگام‌رسیدگی به این طرح‌کلی قبل‌ازاینکه تناسب یاعدم تناسب اجزاء مورد بحث قرارگیرد بایداز پیوندی‌که هنرمند باجامعه دارد یا ازپیام‌اجتماعی اوسخن‌گفت. این پیام‌اجتماعی به‌معنی شعاردادن نیست ، بمعنی این‌است که ببینیم چه‌مقدار حوزهٔ مخاطبان این‌هنرمند درزمان ومکان‌گسترش‌دارد. منظور از حوزهٔ زمان‌این است‌که آیافقط ازمسائلی‌سخن می‌گوید که‌دریك برههٔ معین اززمان‌موردابتلای‌جامعه‌است‌یا نه . منظور از حوزهٔ مکان هم‌این است که‌ببینیم آیا ازمشکلات مکانی خاص‌سخن می‌گوید یاحوزهٔ مخاطبان اودر مکان‌گسترده‌تر است وخاص محدودهٔ معینی‌نیست.

این‌مسألهٔ حوزهٔ مخاطبان یاپیام اجتماعی یاارتباط اثر هنری‌بازندگی ، امری است که‌بایدهمیشه حاکم به‌دیگر مسائل باشد . هرگاه یکی ازمسائل فرعی‌یاجزئی براین مسأله غالب شد ، توفیق مطلق هنرمندجای تردید است .

تسلط جنبه‌های جزئی هنر برطرح کلی زیان بخش‌است وتسلط طرح کلی‌بر جنبهٔ انسانی واجتماعی اثر زیانبخش‌تر است . می‌توان میزان اهمیت موضوع را بدینگونه نشان داد :

۱ ـ باید زمینهٔ انسانی یاپیام اجتماعی اثر ، برطرح کلی آن مسلط باشد .

۲ ـ وبایدطرح کلی(یامحورعمودی) برمفردات واجزای جمله‌مسلط باشد.

۳ ـ وباید اجزای‌جمله برمفردات وعناصر بیانی‌تسلط داشته‌باشند .

اگراین سلسله‌فرمانروائی رعایت‌نشود ، اثر ادبی‌ناقص‌الخلقه خواهد بـود. البته بایادآوری اینکه یك‌اثر ادبـی‌کامل چیزی‌است‌که از مجموعهٔ ایـن سه اصل برخوردار باشد . اگر عامل «بیان» بـر «جمله» مسلط شد، یعنی هنرمند بخاطر اینکه استعاره‌ای بیاورد جمله‌را بهم زد وبصورت ناقص-آورد کاراو ضعیف و ناتندرست است.همچنین‌اگربخاطر زیبا آوردن جمله‌ای ، طرح کلی راخراب کندبازاثرناقص است و ...

بنابراین بایدازمجموعهٔ طرح‌شروع کردودرباب زیبائی وتأثیر آن‌سخن گفت، آنگاه‌پرداخت به‌عناصری‌که زیرنفوذ طرح کلی‌قراردارندازقبیل: فقرات،جمله‌ها ، ترکیبات و مفردات .دریك‌شعرویایك داستان تأثیر کلی‌وعمومی آن‌باید اول‌بررسی شود آنگاه بپردازیم به‌تناسب و هماهنگی اجزاء درطرح‌کلی .

مسألهٔ رعایت‌تناسب میان اجزاء بیان ، درطرح کلی‌اثر ادبی از اموری است که‌قدمابه‌آن‌توجه‌نداشته‌اند(۱)ودراینجامجال‌بحث‌از آن‌نیست. این‌بحث‌خودمی‌تواند

---

(۱) علت عدم توجه قدما به نقد وبررسی طرح‌کلی اثردراین است‌که درقدیم (دربلاغت‌ونقد ادبی ادبای اسلامی) نمونه عالی ادب ، «شعر» بوده واز شعرهم شکل ظاهری‌آن(وزن وقافیه) مورد نظربوده واینکه‌کوچکترین واحد شعر«بیت» است و«بیت» درقصایدعربی وفارسی استقلال‌کامل دارد ومی‌توان این واحد مستقل را ملاك داوری قرارداد. نکتهٔ دیگراینکه رمززیبائی‌وبلاغت وسرمشق عالی تأثیر وزیبائی ـ درجهان اسلام ـ قـرآن کریم بوده‌است وقرآن‌کریم بعلت اینکه به‌تناسب حوادث ورویدادهای زندگی‌اجتماعی حضرت رسول(ص) ومسلمانان صدراسلام برحضرت نازل می‌شده بظاهـر از هم‌گسسته می‌نماید درصورتیکه درعمق‌ازوحدت عضوی‌ومنطقی‌کامل برخورداراست. همین تنوع یا پراکندگی ظاهری سبب شده‌که ناقدان اسلامی مسأله طرح عمومی‌اثرادبی را فراموش کنند .

فصل‌دراز دامنی ازمباحث بلاغت باشد . بهرحال باید به‌طرح کلی‌توجه داشت کـه از نظر :

۱ ـ تناسب آغاز وانجام‌وفراز ونشیب‌ها

۲ ـ عدم تضاد میان اجزاء

۳ ـ نداشتن حشووزواید

۴ ـ وسعت دامنهٔ نظر وکلیت اثر

درحدکمال‌و استواری باشند .

پس‌از رسیدگی به‌این مسائل می‌توان نظر علمای بلاغت رادر مـورد یك‌اثر بررسی‌کرد . ازنظر آنها ، که‌از واحدهای کوچك شروع می‌کرده‌اند ، زیبائی‌یادر ساختمان جمله است (ازنظرنحوی) یادر جنبهٔ تخیلی هنرمند است (مسألهٔ ایماژ یا تصویر) یادر آرایشهای ظاهری سخن اوست (صنایع بدیعی) براین اساس بایـددر بلاغت‌ازسه علم‌سخن‌گفت :

۱ ـ علمی‌که درزیبائی وتأثیر جمله‌از نظرگاه نحوی سخن می‌گوید و آن‌را علم«معانی» خوانده‌اند .

۲ ـ علمی‌که‌ازچندوچون«تخیل» نویسنده‌وشاعر سخن می‌گوید وچگونگی «بیان» اورا بررسی می‌کند وآن‌را علم«بیان» می‌خوانند .

۳ ـ علمی‌که‌ازکیفیت آرایشهای ظاهری‌یادرونی سخن گفتگو می‌کند وآن راعلم «بدیع» نامیده‌اند .

۱ ـ چند نکته درباب علم‌معانی

علم معانی‌علمی‌است‌که زیبائی وتأثیر آثارادبی‌رافقط‌ازدیدگاه ساختمان جمله مورد بحث قرارمی‌دهد .درایـن علم«رعایت مقتضای حال» جزء تعریف آن‌است، باید به‌این نکته‌ها رسیدگی کردکه درچه وضعی ازنظر روانی شنونده ، باید با اوبه اختصار سخن‌گفت ودرچه وضعی باتفصیل . کجامی‌توان فعل‌را مقدم‌آورد ، کجا

بهتر است در آخر جمله بیاید . صفت‌ها را در کجای جمله قرار دهیم . از ادات تأکید کجا باید استفاده کرد .

نکتهٔ قابل ملاحظه ، در علم معانی ، این است که قواعد علم معانی در زبانهای مختلف متفاوت است یعنی نمی‌توان تمام اصولی را که در علم معانی در زبان عرب مورد بحث است درمورد زبان فارسی هم منطبق دانست. از این نظر هنوز برای زبان پارسی، هیچ اقدامی برای نوشتن اصول علم معانی انجام نشده است ، هرچه گفته‌اند ترجمهٔ مواردی است که خاص ادبیات عرب بوده و به زحمت مثالهائی در زبان فارسی برای آن ساخته‌انـد .

یکی از مهمترین کمبودهای تحقیقات ادبی در دورهٔ ما این است که باید به آن رسیدگی شود و بر اساس حرفهای ادیبان عرب (درمورد زبان عرب) نمی‌توان علم معانی برای زبان فارسی یافت .

راه ایجاد علم معانی برای زبان فارسی این است که شاهکارهای درجـهٔ اول فارسی ازقبیل دیوان حافظ و شاهنامه و دیوان سعدی و تاریخ بیهقی و اسرارالتوحید، فقط از نظرگاه ساختمان جمله مورد بررسی قرارگیرد تا ببینیم چه قوانینی می‌توان از طرز جمله بندیهای ایشان کشف کرد و ببینیم چه مقدار اززیبائی و تأثیر سخنان ایشان، باطرز قرارگرفتن اجزای جمله وابستگی دارد. بی‌هیچ تردید ، قسمت بـرجسته‌ای ازهنرنمائی این بزرگان و تأثیرسخنانشان درساختمان جملهٔ ایشان است و می‌دانید که زبان فارسی استعداد زیادی دارد بـرای تنوع در ساختمان جمله . شما هریك از اجزای جمله را درهرجای جمله که بخواهید می‌توانید قراردهید درصورتی که «نحو» زبانهای دیگر این قدرها وسیع نیست . در زبانهای دیگر جای اجـزای جمله بیش و کم ثابت است . راز موفقیت نثر نویسانـی ازقبیل بیهقی و مؤلف اسرارالتوحید ، درمقایسهٔ با نثر نویسان دوره‌هـای بعددر ایـن است که بیهقی و مؤلف اسرارالتوحید

«نحو» زبانشان گسترده‌تر است ، یعنی درانتخاب جابرای اجزای جمله تنوع بیشتری قائل‌اند ، درصورتی که در نثر متأخران جای اجزای جمله بسیار ثابت است و از تغییر آن می‌هراسند ، برای‌همین هم‌هست که نثرشان از حرکت وحیات برخوردار نیست . دردورهٔ معاصر شاید یکی‌از مؤثرترین نثرهانثرجلال‌آل احمد باشد واین تأثیر وزیبائی نثر جلال، مقدار زیادی به همین مسأله‌بستگی داردکه وی درانتخاب جابرای اجزای جمله (مثل بیهقی ومؤلف اسرار التوحید) آزادی‌بیشتری قائل است وساختمان جمله‌درنظر ش «تحجر» پیدا نکرده است . (۱)

افسانه‌ای هست که می‌گویند یك شب سعدی فردوسی رادرخواب دید ، واین بیت‌را از سروده‌های خود برای اوخواند :

خداکشتی آنجاکه خواهدبرد
اگر ناخدا جامه بر تن درد

فردوسی گفت : من اگر بجای تو بودم ، این‌طور نمی‌گفتم ، سعدی‌گفت : چگونه می‌گفتی ؟ ـ فردوسی‌گفت : می‌گفتم :

برد کشتی آنجاکه خواهد خدای
اگر جامه برتن درد ناخدای

البته این‌افسانه‌ای است ، اما شاید مثال خوبی است برای بحث ماکه‌باپس‌و پیش‌کردن‌اجزای‌جمله ، می‌بینیدکه جنبهٔ القائی‌آن چه‌قدر تفاوت‌کرده ، درصورت اول‌تکیه روی«فعل»هاست که در آخرجمله آمده (برد ودرد) اما درصورت دوم تکیه‌روی «فاعل» است (خدای وناخدای) وطبیعی است‌که زیبائی‌وتأثیر این دو صورت یکسان نیست .

---

(۱) درشعر معاصر شاملو ، بیش ازهرکس‌دیگر به‌امکانات جمله توجه بلاغی دارد و مقدار زیادی ازتشخص اسلوب شعری او در همین نکته خلاصه میشود .

باتوجه به‌این نکته‌هاست که بـرای طرح‌ریزی علم‌معانی برای زبـان‌پارسی بایدنخست‌شاهکارهای‌درجهٔ‌اول‌ادب‌پارسی ، از نظر امکانات‌جمله‌و تغییراتی که‌ممکن است‌عارض اجزای‌جمله شود ، بررسی‌گردنـد ودر نتیجه از مجموع آن امکانات قواعدی بوجود آیدکه اساس علم‌معانی باشد ، چنانکه علمای بلاغت‌عرب هم‌بـر اساس‌خصایصی که ساختمان‌جمله درقرآن‌کریم داشته همین‌طرح را بنیاد نهاده‌اند . کسانی‌از نوع عبدالقاهرجرجانی (دردلایل الاعجاز و اسرارالبلاغه) همین‌نکته‌یابیها رادر ساختمان جمله‌های‌قرآنی کرده‌اند واساس‌علم«معانی»یا«معانی النحو» رابوجود آورده‌انـد .

نخستین‌گام‌درزبان‌پارسی‌باید ازمطالعه درساختمان جمله و انواع‌آن برداشته شود ، سپس کیفیت القائی هرنوع رسیدگی‌شود وبراساس‌انواع‌جمله و تغییراتی که درآثار بزرگان ادب ـ بمناسبتهای مقالی ومقامی ـ دارنـد اصول علم معانی‌فارسی بنیاد شود .

بطورفهرست‌وارمی‌توان‌مباحثی‌راکه‌ادیبان‌عرب‌برای‌علم‌معانی‌درزبان‌خویش مطرح‌کرده‌اند دراین خطوط ترسیم‌کرد : «بحث‌دربارهٔ خبرو انواع آن . وبحث‌در باب ارکان جمله‌وصورتهای‌مختلف تقدیم‌وتأخیر هرکدام از اجزاء جمله.وبحث از اینکه مسند اسم باشدیا فعل‌وگفتگو‌ازاینکه متعلقات مسند(که عبارتند ازشرط‌وحال) چه‌وضعی دارند ، وبحث‌ازاینکه درکجا باید جمله‌ای را به‌جمله دیگرعطف‌کرد و کجا نباید. همچنین‌بحث‌ازاینکه‌هریك‌ازحروف‌اضافه‌یاتأکیدچه‌نقشی درالقاء معانی دارند. نکره آوردن‌بعضی‌اجزای‌جمله‌ویامعرفه‌آوردن آن‌ها. تقدیم وتأخیراجزای‌جمله. جای‌تکرار،جای حذف.جائی که‌آوردن‌ضمیرمناسب‌تراست‌ازآوردن اسم‌ظاهر» اینها فشردهٔ‌مباحثی هستندکه‌عبدالقاهرجرجانی بزرگترین دانشمند علم بلاغت دراسلام ،

مطرح کرده ودربارهٔ هر کدام-درزبان عرب ـ نکته‌ها کشف کرده است‌وخود آن را نظریهٔ «نظم» خوانده به‌این معنی که وی معتقد است : «نظم چیزی نیست‌مگر قـرار دادن اجزای جمله و گفتار بـه‌گونه‌ای که‌براساس علم‌نحو باشد» البته منظور او از نحو، آگاهی ازکاربرد اجزای جمله است به‌تناسب حالات ومقتضای‌حال ، نـه علم نحوبه معنی محدود آن . درنظر عبدالقاهر زبـان مجموعه‌ای از الفاظ نیست، بلکه مجموعه‌ای از روابط‌است (Sistem des Raport) واین همان نظری است که‌علمای زبان شناسی معاصراز آن سخن می‌گویند .

۲ ـ چندنکته دربـاب علم‌بیان

این‌علم را قدما بدینگونه تعریف کرده‌اند : «علمی که بوسیلهٔ آن‌می‌توان یك مقصود رابه‌چندگونهٔ مختلف اداکرد » منظورهمان‌چیزی‌است که‌پیش ازاین درباب آن‌بحث کردیم که چگونه‌شاعر یانویسنده به‌کمك نیروی تخیل خویش یك واقعیت خارجی یانفسانی را به‌هزارگونه (از رهگذر تشبیه و استعاره ومجازو کنایه) تصویر می‌کنند ، بی‌کرانه‌ترین‌حوزه خلاقیت در ادبیات‌همین حـوزهٔ علم بیان یـا قلمرو «صورخیال» یا ایماژ Image است .

معانی‌یا مقاصد در انحصار هیچ کس‌نیست . همه‌کس شاد میشود، همه‌کس غمگین‌میشود. اما ازهمین‌شادی یاغم که‌چیزی است‌مکررومورد‌گرفتاری‌هر کسی، به کمك‌تخیل و « صورخیال » می‌توان بی‌نهایت تصویر ارائـه دادودرست گفته است شاعر که :

یك‌نکته بیش نیست‌غم‌عشق‌وای‌عجب
کزهر زبان که‌می‌شنوم‌نامکرر است

یعنی همین مفهوم مشخص ومحدود «عشق» باهزارگونه «تصویر» و«صورت خیال» درطول زمان تکرار شده ، اما همیشه تـازگی داشته . ایـن تازگی‌وتأثیر در

کجاست ؟- در نوع ارائـه دادن آن . هرشاعری باتخیل خاص‌خـودش تشبیهات و استعارات ومجازهـا وکنایه‌هایی می‌آفریند که از رهگذر آنها، همان معانی‌قدیمی ومورد ابتلای‌همه‌کس را ازنوبازبانی تازه تصویر می‌کند .

حوزهٔ‌علم‌بیان چنانکه‌دیدیم صورخیال‌یاایماژاست‌وایماژ که‌عبارتست‌از تشبیه‌و استعاره‌وکنایه‌وانواع‌مجازچیزی‌است‌بی‌کرانه. تاانسان‌برروی کرهٔ‌زمین‌هست‌ونیروی تخیل اوفعالیت می‌کند ، هرلحظه امکان آفرینش ایماژهای تازه باقی است .

صورخیال یا ایماژها وسائلی هستند بـرای پر «تأثیر» و«زیبا» کـردن کلام . سخنی که‌در آن از ایماژ ، بگونه‌ای ، استفادهٔ نشده باشد زودمکرر ومبتذل میشود . یکی‌ازمهمترین راههای «تأثیر» استفاده‌از همین‌صورخیال است. اگرمولوی یک‌دفتر بزرگ را ازاول تاآخر سیاه‌کند وبنویسد : «تومرو ، مرو ، مرو ...» وباهزار دلیل وبرهان وخواهش وتقاضا همین حرف‌را بیاورد آنقدر درمخاطبش تأثیرندارد که‌در یک بیت بگوید :

هست طومار دل من بـه‌درازای ابـد
برنوشته زسرش‌تاسوی‌پایان: «تومرو»

می‌بینید که بانیروی تخیل‌خویش میان دلش وابدیت (که‌هیچ آغازوانجامی ندارد) پیوند برقرارکرده واز رهگذر این‌پیوند این‌چنین «صورت‌خیالی» یا «ایماژ» ویا«تصویر»ی بوجود آورده که تأثیر آن‌درشنونده حدومرزی ندارد . هریک‌ازآثار درجهٔ‌اول شعری ادب پارسی‌راکه بررسی‌کنید به‌همین‌گونه ایماژها برخوردمی‌کنید.

بنابراین مهمترین بخش «تأثیر» و «زیبائی» کـه هدف‌علم بلاغت‌است درعلم «بیان» مطرح میشود ومادر این‌گفتگو به‌طرح چند مسألهٔ اصلی درباب صورخیال که موضوع علم بیان‌است می‌پردازیم .

چنانکه‌دیدیم‌موضوع‌ایماژعبارتست‌ازتشبیه‌واستعاره‌ومجاز وکنایه . قدمادرباب

هریك‌از اینها بحث‌های مفصل کرده‌اند ، امادر اینجا به‌حرفهای آنها زیاد نمی‌پردازیم بلکه می کوشیم مسائلی‌راکه قدماکمتر به‌آن‌توجه کرده‌اند موردبررسی قرار دهیم . قبل‌ازهرچیز باید توجه داشت که‌هرگونــه تصرفی‌که نیروی تخیل هنرمند در ارائهٔ مفاهیم دارد بیرون‌از جدول تشبیه ، استعاره ، مجازو کنایه نخواهد بود .تعریف هر کدام‌را به‌اختصار می‌دانید :

۱ ــ تشبیه ، ارتباط برقرار کــردن میان دو امر است به اعتبار شباهتی‌که بــا هم دارند :

سراز البرز بــرزد قرص خورشید
چــو خون‌آلوده دزدی‌سرزمکمن
بکــردار چــراغ نیـــم مــرده
که‌هر ساعت فزون‌گرددش روغن

وچنانکه می‌بینیم هردو طرف ارتباط ، درسخن ذکر شده‌است (هم‌خورشید وهم‌دزد خون‌آلوده)

۲ ــ استعار ، هنگامی است کــه‌یکی‌از طرفین ارتباط‌را درسخن نیاوریــم . بجای‌اینکه‌بگوئیم : «او که‌مثل‌ماه‌زیباست‌آمد» بگوئیم «ماه‌آمد»ومنظورمان‌آمدن‌ماه آسمان نباشد . دراین شعرمنوچهری :

چــو از زلــف شب باز شدتابها
فــرو مــرد قنــدیــل محرابهــا

نوعی ازهمین ارتباط باحذف یکی‌از طرفین ، رعایت شده ، شب‌را بــه‌زنی تشبیه‌کرده وبدون آنکه‌نام زن‌را درسخن بیاوردازگیسوی اوسخن گفته‌است. این‌را نوع خاصی‌ازاستعاره (استعارهٔ مکنیه) خوانده‌اند که درباب آن بحث خواهیم کرد . قدمانظرشان دراستعارهٔ مکنیه درست نیست ، استعارهٔ مکنیه همان چیزی است‌که در نقد ادبی‌Personification (= تشخیص) خوانــده میشود یعنی زنــدگی بخشیدن به

چیزهای غیر زنده یا خصوصیات انسانی درچیزهای بی‌جان دمیدن .

۳ ـ مجازرا بدینگونه تعریف کرده‌اند که استعمال لفظ است درغیر معنی اصلی آن. (یادرغیرما وضع له) بنابراین استعاره خود نوعی مجازاست زیرا وقتی می‌گوئیم: «ماه آمد» ومنظورمان مفهوم لغوی ماه (چیزی که در آسمان قرار دارد) نیست ، پس لفظ ماه را درغیر معنی حقیقی یااصلی آن به کاربرده‌ایم . مجاز انواعی دارد که در کتابهای بلاغت به تفصیل ازآن سخن گفته‌اند . یك نکته را نباید فراموش کرد که هر حقیقتی اگر فراموش شود ، ممکن است صورت مجاز بخود بگیرد وهر مجازی که زیاد استعمال شود ممکن است شکل حقیقت بخودش بگیرد .

اصولا مرز حقیقت ومجاز ، ازنظرعلمی ، مرز بسیارباریکی است . خیلی از کلماتی را که ما درمعانی خاصی به کار می‌بریم درآغاز نوعی استعمال مجازی بوده بعدبراثر تکرار بگونهٔ معنی حقیقی درآمده است .

۴ ـ کنایه، «ذکرملزوم واراده لازم» است. وقتی شمارانصیحت می کنند می گویند: «حرف مراگوش کن من چندپیرهن بیشتراز توکهنه کرده‌ام .» منظوراین نیست که پیرهن بیشتر کهنه کردن ملاك فهم بیشتر است بلکه از ذکر پیرهن کهنه کردن لازمهٔ آن که عمر بیشتراست ودرنتیجه لازمهٔ عمر بیشتر تجربهٔ بیشتر است ولازمهٔ تجربهٔ بیشتر فهم بیشتر مقصود است ـ این نکته موردنظر است نه صرف پیرهن کهنه کردن ـ تمام کنایات ازهمین مقوله است یعنی ذکر لازم واراده ملزوم .

یادآوری : بر اساس این چندنکته متوجه شدید که حوزهٔ اصلی هر ایماژ یامجاز است (= استعاره ، کنایه ، انواع دیگرمجاز) یاحقیقت است (= تشبیه) البته بعضی ازادیبان قدیم تشبیه‌را هم‌در قلمرو مجاز دانسته‌انـد وبراساس نظر آنها تشبیه‌هم مجازاست وبنابراین قول می توان گفت: ایماژ یعنی چیزی گفتن وچیزی جز آنچه درظاهر لغوی به‌ذهن می‌رسد ، اراده کردن .

البته شرط اصلی ایماژ این است که پس از رسیدن به ذهن ـ اگر مقدمات اصلی درنظر شنونده روشن باشد ـ مفهوم شود وگرنه ایماژ خوبی نیست .

قدما، برای هریك از انواع ایماژ ، تقسیم بندیهایی کرده اند که اغلب آنها بی فایده است . چیزی که باید در مطالعه صورخیال یا ایماژهای یك اثر ادبی مورد مطالعه قرار گیرد فهرست وار اینهاست :

۱ ـ رسیدگی به اینکه ایماژها اثر تخیل خود اوست یا ازجای دیگری گرفته شده است .

۲ ـ رسیدگی به اینکه اجزای سازندهٔ این ایماژها ازکجای زندگی وعالم طبیعت گرفته شده است آیا ازمسائل روانی است یا ازمسائل طبیعی وملموس ومادی؟ هرکدام ازاینها دقیقاً بررسی شود که چه ارتباطی بازندگی هنرمند ویا جامعهٔ عصر او دارند .

۳ ـ رسیدگی به اینکه درمتن اثر ادبی ، چه نیازی به آوردن این ایماژها بوده، آیا اگر ازآنها صرف نظر شود یا آنها را به انواع دیگر تغییر دهیم ، زیبائی اثر بیشتر نخواهد شد .

۴ ـ رسیدگی به اینکه ایماژها بایکدیگر هماهنگی دارند یانه ؟ یعنی آیا تضادی میان تصاویر موجود دریك اثر ، دیده نمی‌شود . چون ممکن است یك استعاره یا یك تشبیه، استعاره یا تشبیه دیگری را نقض کند یعنی بایکدیگر تضاد داشته باشند .

۵ ـ رسیدگی به اینکه چه مقدار حرکت وپویائی در ایماژ یك شاعر وجود دارد وچه مقدار سکون وایستائی .

۶ ـ رسیدگی به اینکه درهریك انواع ادبی (حماسی، غنائی ، نمایشی، تعلیمی) ازچه نوع تصویرهائی بیشتر می توان استفاده کرد . مثلا درحماسه تشبیه مناسب‌تر است یا استعاره یا کنایه . حال اگر تشبیه مناسب است ، چه نوع تشبیهی . اگر اجزای

تشبیه ازمسائل مادی باشند تأثیرش بیشتر است یا اینکه از مسائل انتزاعی وتجریدی

۷ـ درتصویرهای مادی وملموس ، علاوه بـرمطالعه در حرکت بویائـی ، میتوان عنصررنگ را بررسی کرد که‌چه‌مقدار ازرنگها برای تداعی وارتباط‌برقرار- کردن میان اشیاء استفاده شده است .

۸ـ این عناصر سازندهٔ اجزای ایماژ ، از چه‌نوع زندگانی‌یی مـایه گرفته ، زندگی اشرافی یا زندگی طبقات پائین جامعه؟ و رسیدگی بـه اینکه هرکدام چـه خصوصیاتی دارد .

این نکته‌ها که فهرست وارپادشد ، راه دیگری است بـرای مطالعه در مسأله ایماژ دریك‌اثرادبی . یعنی‌بجای‌اینکه مثل قدما ازاین بحث‌کنیم که تشبیه محذوف- الادات است یا غیرمحذوف الادات و... بهتر است به این‌جوانب اثرهنری تـوجه کنیم وارتباط آن را با جامعه وزندگی‌بدینگونه مورد بررسی قراردهیم . (۱) البته بعضی‌ازتقسیم بندیهای قدما هم قابل استفاده است ، اما بسیاری ازآنها هیچ‌فایده‌ای ندارد ، فقط حاصل ذهن بیکار مردم‌قرون وسطی است‌که قبل از آنکه به فایدهٔ یك امر ، درزندگی توجه کنند به تقسیم بندی آن می‌پرداختند وازاین‌نکته‌غفلت‌داشتند که حاصل این تقسیم بندی چه خواهد بود .

۳ـ جلوه‌های خلاق دربدیع فارسی

سومین بخش علم بلاغت ، علم‌بدیع است . یعنی علم‌بررسی‌صنایع شعری وآرایشهای کلام . منظور ازآرایشهای‌کلام ، امکاناتی است‌که نویسنده یاشاعر با

۱ـ برای‌تفصیل‌تمام این‌مطالب میتوانید رجوع‌کنیدبه‌کتاب «صورخیال‌درشعرفارسی» تهران، انتشارات نیل ۱۳۵۰

توجه به آن امکانات قدرت‌القائی و نیروی تأثیر سخن خویش را افزایش می‌دهد . هرکس بادیوان حافظ سروکار داشته باشد وبادقت در ریزه کاریهـای زبان شعر او خیره شود ، بخوبی احساس می‌کندکه شعر حافظ لبریز از همین آرایشهاست :

اشك من رنگ «شفق» یافت ز بی «مهری» یار

«طالع» بی «شفقت» بین که در این کار چه کرد

درهمین بیت چنانکه ملاحظه می‌کنید زنجیره‌های گوناگونـی ، پنهانـی ، اجزای بیت را به‌یکدیگر پیوند می‌دهند که برروی هم این‌زنجیره‌ها را به دو دسته می‌توان تقسیم کرد :

الف : ازنظرموزیکی‌وصوتی‌میان «شفق» و«شفقت» نوعی‌ارتباط وهمآهنگی برقرار است‌که به‌جنبهٔ لفظی‌وظاهری آنها پیوند دارد واین‌گونه پیوند ظاهـری را می‌توان درشمار زیبائیهای ظاهری‌وبه اصطلاح لفظی‌و صوتی‌قرارداد، چیزی که‌قدما به آن اصطلاح «صنعت لفظی» داده‌اند .

ب : اگر یك‌باردیگر این‌شعر را بخوانیم با توجه به‌کلمات «شفق» و «مهر» و«شفقت» و«طالع» می‌بینیم که زنجیره‌ای معنوی‌نیز وجود دارد که اجزای بیت را بصورت نامرئی‌بیکدیگرپیوند بخشیده و آن پیوند معنویی‌است‌که میان‌شفق (بمعنی افق‌مغرب) ومهر (بمعنی‌خورشید) وجود دارد وباز ازسوی دیگرمیان‌همان‌کلمه مهر (به اعتبار معنی دیگرش که محبت‌است) ارتباطی وجود دارد باشفقت (که بمعنی مهربانی است) وباز ارتباط نهانی دیگری موجود است میان «طالع»(بمعنی‌طلوع کننده) باشفق (که خـورشیددرحال غروب است) و کلمهٔ «مهر» که یك معنی آن خورشید است . وبازدرمجموع «بی‌مهری‌یار» را می‌بینیم که‌دراصل بمعنی بی‌محبتی است ولی‌معنی‌دیگری‌هم‌از آن دانسته میشود که‌دوری‌وجلوه‌نکردن اوست (همچون مهر (= خورشید) درحال‌غروب)که اشك شاعر را بگونهٔ شفق سرخ و خـونین

کرده است . اما درحالت عادی که این‌شعر خوانده میشود ذهن شنونده یاخواننده، ضمن لذتی که ازاین پیوندهای نامرئی کلام حافظ می‌برد ، کمتر به‌فکراین هست که از رازهای این‌پیوستگی آگاهی حاصل کند وهنرحافظ همین‌جاست که تمام‌این‌ریزه کاریها یاآرایشها ــ وبقول‌قدما صنایع ــ راچنان پوشیده ولطیف عرضه میدارد که جز درمقام تحلیل‌وتجزیه ادبی(آنهم بادقت‌کامل) هیچ کس نمی‌تواند تکنیك وفوت وفن‌کار اورا دریابد . دربرابر این بیت حافظ، حال این شعرراهم از رشید وطواط بخوانید :

ای منور به تو نجوم جمال	وی مقرر به تو رسوم کمال
بوستانیست صدر تو ز نعیم	آسمانیست قدر تو ز جلال
تیره پیش فضایل تو نجوم	خیره پیش شمایل تو شمال
همچو اسکندری به یمن بقا	همچوپیغمبری به‌حسن‌خصال

که مثل آرایش تند پیرزنان است که مایهٔ آزار دید بیننده است و اگرهمان سادگی را حفظ می‌کرد خیلی بهترازین بود که رنجی چنین‌را تحمل‌کند .

با توجه به این‌نکته است که باید در بررسی صنایع شعر قدیم تجدید نظری کرد ودید کدام‌یك ازاین‌صنایع اولا قابل استفاده‌اند و براستی می‌توانند آرایش سخن باشند وکدام‌ها زایدند وازمقولهٔ سرگرمیهای ایام بی‌کاری .

بی‌هیچ گمان ، ازمیان انبوه صنایع بدیعی ــ که در کتب متأخرین تاحدود دویست وبیست نوع شمرده شده است ــ فقط عدهٔ معدودی زنده و زیبا هستند ، بقیه یا زشت‌اند ویا ازمقولهٔ سرگرمیهای ایام‌بی‌کاری . مثلا چه‌لطفی‌دارد که گوینده شعری بگوید که کلمات آن به ترتیب : اولی بی‌نقطه ، دومی بانقطه ، سومی بی‌نقطه ، چهارمی بانقطه باشد یاحروف هربیت را با ابیات دیگر اگر جمع‌کنیم اسم‌کسی استخراج شود، یاتمام کلمات ازحروفی‌باشند که نقطه دربالای آنها قرار

می‌گیرد یا درزیر یا یك کلمه از نوع نقطه درزیر باشد ویکی‌ازنوع نقطه دربالا واز این مقوله‌کارهایی که حاصل دوران بی‌کاری وانحطاط جوامع است .

هنگام آن رسیده که امروز باتوجه به‌ارزش این صنایع یا امکانات زیبائـی ، ذهن جویندگان و دوستداران ادب فارسی را از بـار سنگین اینهمه تکلف هـا و کوششهای بی‌سود وبیهوده راحتی‌بخشیم ویك باردیگر بادیدهٔ انتقادی واقعیت‌هنری آنها را مورد بررسی قراردهیم تا نامهای عجیب وغریب ونامفهوم وپرطول‌وتفصیل این‌صنایع ـ که‌کشف آنها اغلب حاصل‌بی‌کاری وتهی‌بودن‌ذهن مردمان دنیای قدیم است ـ ما رافریب ندهد .

اصولا هرنوع زیبائی‌در سخن‌ازدوسرچشمه جاری است . یکی‌آنچه‌مربوط به موسیقی‌کلمات است ودیگرآنچه مربوط به نیروی تداعی است . وقتی‌شما این بیت‌حافظ را می‌خوانید :

ما قصهٔ « سکندر » و « دارا » نخوانده‌ایم

از ما بجز حکایت مهر و وفا مپرس

آگاهی شما از داستان اسکندر ودارا سبب‌میشودکـه ذهن‌شما آن داستان را با تمام حوادث وهاله‌هائی‌که درپیرامون آن هست بیاد بیاورد و نفس این کـوشش ذهن ـ که نتیجه تداعی معانی است ـ یك لذت خاص درجان شما بوجودمی‌آورد. حال اگر ازقبل دانسته باشیدکه داستانی‌هم درقدیم‌بوده که درمیان مردم رواج داشته ومردم آن را مثل داستان لیلی‌ومجنون وخسروشیرین می‌خوانده‌اند و قهرمانان آن داستان ونام آن‌داستان «مهر» و «وفا» بوده است ازتداعی‌این داستان هم‌لذتی دیگر خواهیدبرد ولذت شما دوچندان خواهد شد بدینگونه :

ما قصهٔ « سکندر» و « دارا » نخوانده‌ایم

از ما بجز حکایت «مهر» و «وفا» مپرس

حال اگرهمین شعر را یك باردیگر ازنظرگاه توجه به‌معنی «حکایت» و«قصه» تداعی کنید لذت دیگری خواهید برد، زیرا معنی «قصه» چیزی است که از واقعیت بدوراست، اما «حکایت» به واقع نزدیك است یا حتی نفس واقع است ، تداعی این‌نکته‌که : وجود اسکندر ودارا باهمهٔ شوکت وعظمت شاهانه‌ای که داشته‌اند قصه است وازحقیقت بهره‌ای ندارد وتداعی‌اینکه مهروفا (یعنی محبت‌و وفاداری در راه محبت) حقیقت است وافسانه‌نیست این‌لذت بیشتروبیشتر خواهد شد . بنابراین هرچه رشتهٔ تداعی‌شما درخواندن یك اثرادبی بیشترگسترش‌بیابد وفعالیت ذهن‌تان (البته فعالیتی که حاصلی هم داشته باشد ، نه‌اینکه ذهن جستجو کند وهیچ ارتباط وپیوند نیابد) بیشترباشد ، لذتی که ازآن‌اثرمی‌برید بیشترخواهد بود . همین دونکته ـ یعنی: ۱ـ موسیقی‌وهماهنگی‌های صوتی۲ـ لذت ذهن‌ازتداعی‌ها ـ می‌تواند میزان ارزیابی‌این صنایع یاآرایشهای‌کلام قرارگیرد.هرچه این‌دوعامل قوی‌ترباشد لذت هنری وزیبائی‌کلام بیشترخواهدبود : اگرموسیقی بیشتری درکلام ایجاد شود سخن زیباتر خواهد بود واگر امورمهمتری تداعی‌شود زیبائی‌کلام افزون‌ترخواهد شد ، هرقدر از میزان این‌دو عامل کاسته‌شود ارزش‌آن صنعت‌کمترخواهد بود و براساس همین دواصل است‌که می‌توانیم بسیاری ازآن صنایع دویستگانهٔ قدما را بی‌فایده‌بدانیم، زیرانه‌موسیقی سخن‌را افزایش می‌دهند ونه سبب تداعی‌لذت‌بخشی می‌شوند. فقط‌نامهای عجیب وغریب‌شان سبب فرارذهن‌ها ازمطالعه درادب‌میشود : نامهائی همچون : «وحدة المتکثر» یا «نقل اللغات» یا «المواربه» یا «الموارده» یا «المذهب‌الفقهی» یا «المذهب‌الکلامی» و بسیار وچه بسیار و بیشماران کارهائی که فقط ازبیکاری محض میتواند سرچشمه بگیرد .

براساس این مقدمات می‌توان صنایع بدیعی یامحسنات بدیعی را بدو دستهٔ مفید وغیرمفید تقسیم کرد :

۱ـ مفید : آنها که مایهٔ افزایش موسیقی کلام می‌شوند و آنها که مایهٔ تداعی می‌شوند وذهن ازنفس تداعی لذت می‌برد .

۲ـ غیرمفید : آنها که هیچ کدام از دوفایدهٔ موسیقی و تداعی را ندارنـد و جزسد راه سادگی وصمیمیت بیان چیزدیگری نیستند .

دراین گفتار ضمن چند اشاره اول ازصنایع زنده وارزنده سخن می‌گوئیـم و سپس به معرفی چند صنعت مرده وبی‌فایده اما معروف می‌پردازیم . چنانکه دیدیم صنایع زنده وزایندهٔ بدیع دو شرط تداعـی یـا مـوسیقی را حتماً همراه دارند و براساس همین دوشرط اینك نظری به آنها می‌افکنیم :

الف : صنایعی که به موسیقی کلام یاری می‌دهند :

هراثرادبی ، درحد متعالی ، مقداری از زیبائی و تأثیرش ، از موسیقی‌یی که درآن نهفته است ، حتی‌عوام مردم هم ازتأثیر مـوسیقی در زیبائی و القاء مقاصد ، غافل نیستند . فروشنده های دوره‌گرد را دیده‌ایدکه چگونه با آواز کالای خـود را عرضه‌میدارند . این‌خود ساده‌ترین‌صورت‌استفاده‌ازموسیقی برای ادای‌مقصوداست. هرشعرخوب‌هم ازیك موسیقی کامل برخـوردار است . حتی‌شعر سپید وبـی وزن گویندگانی از قبیل ا. بامداد (احمد شاملو) هم از نوعی موسیقی خاص برخوردار است . نباید فراموش‌کردکه موسیقی تنها در وزن عروضی جلوه نمی‌کند بلکه هر شعرعلاوه بروزن عروضی (که موسیقی‌بیرونی‌آنست) نوعی موسیقی یا وزن‌داخلی دارد که عبارتست از هماهنگی صوتی حـروف یا نغمهٔ کلمات آن . در ایـن بیت حافظ دقت‌کنید :

زان یار دلنوازم شکری ست با شکایت
گر نکته دان عشقی خوش بشنواین‌حکایت

سه نوع موسیقی وجود دارد :

۱ـ موسیقی‌عروضی :که هردو مصراع برابرند با مستفعلن فعولن مستفعلن فعولن .که موسیقی بیرونی یاخارجی اثر است .

۲ـ موسیقی قافیه :که هماهنگی پایان مصراع‌هاست از« کایت» یعنی‌حروف « ك ا ی ت »

۳ـ موسیقی داخلی کلمات : چند« شین » (درکلمات: شکر، شکایت، عشق ، خوش ، بشنو) وچند «کاف» (در کلمات : شکر ، شکایت ، نکته ، حکایت) و چند « ن » (در: زان ، دلنواز ، نکته ، دان ، بشنو ، ایـن) و... موسیقی کـشش «آ » در کلمات : زان ، یار ، دلنواز ، شکایت ، دان ، حکایت ، کـه بلندی دامنهٔ شکایت را القا می‌کند .

چنانکه دیدیم ، درهرشعر سه نوع موسیقی ممکن است وجود داشته باشد . درنثرهم اگر موسیقی نوع اول (موسیقی‌عروضی) وجواد ندارد بجای‌آن ، دونوع دیگر: یعنی‌موسیقی‌قافیه (که درنثرسجع خوانده میشود ودرنثرقرآن کریم«فاصله» نام دارد) وموسیقی داخلی کلمات ممکن است وجود داشته باشد .

درمیان صنایع قدما ، آنچه مربوط به مـوسیقی داخلی کلمات است وآنچه مربوط به موسیقی قافیه (یعنی سجع است) بدین‌قراراست :

۱ـ صنعت تسجیع : هماهنگی کلمات آخرجمله است (مثل‌قـافیه درشعر) این هماهنگی ممکن است در وزن صرفی باشد مثل صیاد باامواج (= وزن فعال) و ممکن‌است‌هماهنگی‌فقط درحروف باشد مثل‌مال وشمال وممکن است درهردو باشد

یعنی هماهنگی در وزن وهماهنگی‌در کلمات.(۱) مثل‌زحمت و رحمت. پیداست که نوع آخری چون موسیقی بیشتری دارد ، کلام راآهنگ بیشتری می‌بخشد .

۲ـ صنعت ترصیع هم همین‌است ، یعنی‌استفاده از کلمات هم‌آهنگ .

۳ـ تجنیس ، آوردن کلماتی است که لفظاً مساوی هستند وهر کدام معنائی خاص خود دارد . ممکن است این کلمات دقیقاً عین‌هم تلفظ شوند ، وممکن است اندکی در تلفظ باهم تفاوت داشته‌باشند . مثل «گور» و«گور» در این بیت منسوب به خیام :

بهرام که گـور می‌گـرفتی همه عمر
دیدی که چگونـه گور بهرام گـرفت

که از مثالهای مشهور این صنعت شده است . قدما بـرای تجنیس انـواع مختلف قائل شده‌اند که هیچ سودی ندارد . آنچه مسلم است این کـه تجنیس تـا حدی که سبب موسیقی کلام باشد ارزش دارد ولی وقتی که بـه موسیقی کمك نکرد هیچ ارزشی ندارد . بنا براین آنچه بعنوان جناس‌خطی مطرح شده چیزبی فایده‌ای است (یا بسیار کم فایده) مثل «چیده» و «خنده» که ازنظرخط بـه یکدیگر شباهت دارند .

۴ـ لزوم مالایلزم یا اعنات . می‌دانید که ازنظر ادبی «کامل» را می‌توان بـا «حاصل» قافیه کرد یا سجع قرار داد . حال‌اگر حروف بیشتری درقافیه باهم‌شریك باشند ، چون موسیقی بیشتری ایجادمی‌کنند ، پس‌بهتر است به‌همین‌مناسبت سجع یا قافیه‌ای که درآن اعنات یا لزوم مالایلزم باشد پرموسیقی‌تـراست.مثلا «کامل» با «شامل» خیلی پرموسیقی‌تراست تا کامل با «حاصل» نوع دیگری از «التزام» درادب

۱ـ برای هریك از ایـن انواع اسمی قـائل شده‌اند ; اولـی سجع متوازن ، دومی سجع مطرف ، سومی سجع متوازی .

قدیم هست که از کارهای فکاهی وخنده‌آوروحاصل ایام‌بیکاری شعراست و آن‌عبارت ازین است که شاعرشعری بگوید ودرتمام مصراع‌ها یـا ابیات آن کلمه‌ای معین را تاآخربکار ببرد. مثلا کلمه «موی» یا «دل» یا «گل» را تا آخردرتمام ابیات یك شعر بیاورد . این‌کار فقط دیوانگی وجنون است وفقط آدم دیوانه‌هم می‌تواند از آن‌لذت ببرد ، آدم سالـم گمان نمی‌کنم ازچنین کاری‌لذت ببرد . ازعجایب این است که گاهی‌کلماتی ازنوع «شترحجره» را التزام‌می‌کـرده‌اند یعنی قصیده‌ای میگفته‌اند و تاآخر کلمات «شترحجره» را درتمام مصراع‌ها یا ابیات می‌آورده‌اند . (۱)

ازمیان تمام‌صنایع قدما ، آنچه به‌موسیقی کلام‌کمك می‌کند همین‌هاست‌که یادکردیم ولی بقیه صنایع ، آنچه مربـوط به الفاظ است اغلب بی‌فایده است مثل ردالعجز علی‌الصدر وردالصدر علی‌العجزو ردالقافیه وموشح .

حال برای نمونه ، مثالی‌می‌آورم ازیك شعر سپیدکـه گوینده در آن بجای استفاده ازموسیقی‌عروضی ، از دونـوع دیگر موسیقی (مـوسیقی قافیه یاسجع و موسیقی‌کلمات) استادانه استفاده‌کرده وشعرش را زیبائی وجمال بخشیده است .

بر موجکوب پست

که از نمك دریا وسیاهی شبانگاهی سرشار بود ،

باز ایستادیم .

«تکیده» ،

زبان درکام «کشیده» ،

---

(۱) اینگونه‌کارها خاص دوران انحطاط جوامع است. درادب فارسی‌هـم در دوران انحطاط اینگونه‌کارها بیشتردیده میشود. رجوع‌شود به : شعرفارسی‌درعهد شاهرخ، ازدکتر احسان یارشاطر که‌نمونه‌هائی ازینگونه التزام‌ها را درآن می‌توان ملاحظه‌کرد .

از خود «رمیدگانی» درخود «خزیده»

به خود «تپیده» ،

«خسته» ،

نفس پس «نشسته» ،

به کردار از راه ماندگان .

... در «آوار» مغرورانهٔ شب

«آوازی» بر آمد

که نه از مرغ بود و

نه ازدریا .

شعراز (ا. بامداد)

می‌بینید که موسیقی داخلی کلمات ، چه‌درگونهٔ خیالی‌وچه‌درصورت تسجیع اینجا ، جای موسیقی‌عروضی شعررا گرفته‌اند وزیبائی‌شعر محفوظ مانده‌است .

ب : صنایعی که زیبائی‌آنها از رهگذرتداعی است

بیشترین‌لذتی که ازیك اثرهنری می‌بریم ، درمیزان تداعی حاصل ازبرخورد با آن اثر باید سنجید . یك بیت‌ساده که فقط وزنی‌و قافیه‌ای دارد با بیتی که علاوه بروزن وقافیه ازموسیقی داخلی‌نیز برخورداراست ودرجانب معنی هم‌مجموعه‌ای از دانسته‌های پیشین ما را فرا یادمی‌آورد ، ازنظرنوع ومیزان لذت بخشی وزیبائی یکسان نیستند . هرچه میزان تداعی بیشترباشد لذت معنوی شعربیشتر است . روی همین اصل است که وقتی انسان از ریزه‌کاریهای شعرحافظ اطلاع حاصل می‌کند لذتش بیشترمی‌شود. یاوقتی بعضی معلومات لازم برای‌فهم شعرخاقانی را نداریم، از

شعرش کمتر لذت می‌بریم . اما وقتی آن اطلاعات را کسب کردیم لذت ما دوچندان بل صدچندان میشود .

درمیان صنایع بدیعی ، چندصنعت هست که این صنایع نوعی سبب تداعی هستند و به میزان پیوندی که بامسألهٔ تداعی دارند می‌توان به ارزیابی آنها پرداخت:

۱ـ ایهام ، نوعی دوپهلوسخن گفتن است ، یعنی کلمه‌ای به کار بریم که دارای دومعنی است وذهن هر دومعنی راتداعی کند :

من پیر سال وماه نیم ، یـار بی وفاست
برمن چوعمرمی گـذرد پیر از آن شدم

که «برمن چوعمر می‌گذرد» دومفهوم دارد : یکی اینکه عمرم می‌گذرد وطی میشود . دوم اینکه یارمانندعمرمی‌گذرد (یعنی بی‌اعتنا وبدون توجه به میل ومرادمن) ومی‌بینید که ذهن هردو طرف راتداعی می‌کند ولذت بیشتری می‌برد :

گفت و خوش گفت : بـرو خرقه بسوزان حـافظ
یـا رب این «قلب» شناسی ز کـه آمـوخته بـود

قلب هم بمعنی «دل» است هم به معنی سکهٔ قلب وتقلبی که هر دومعنی را با طنزی بخصوص بیاد می‌آورد .

۲ـ مطابقه (یا تضاد ویاطباق) به کاربردن کلماتی است که دارای مفهوم متضاد یکدیگرند . ازقبیل «مرگ» و «زندگی» «روشنی» و «تاریکی» «آزادی» و«اسارت» وپیداست که هرچیزی متضاد خود را تداعی می‌کند :

هرگز از«مرگ» نه هراسیده‌ام
اگرچه دستانش ، ازابتذال ، شکننده‌تربود
هراس من ـ باری ـ همه از «زیستن» در سرزمینی است

که مزدگورکن از آزادی آدمی افزون تر باشد .

(ا. بامداد)

یا چنانکه در این رباعی معروف خوانده‌ایم :

من عهد تو «سخت» «سست» می‌دانستم

« بشکستن » آن « درست » مـی‌دانستم...

یا در این سخن شاملو

خوشا پر کشیدن ، خوشا رهائی

خوشا اگر نه «رهازیستن» «مردن به رهائی»

۳ـ مراعات النظیر ، آوردن کلماتی که بهرحال به‌مناسبتی یادآور یکدیگرند و این چیزی است که در ادبیات قدیم ما حالت «سنگواره»‌ای بخود گـرفته ومتحجر شده است و نوعی کلیشه است که‌هرجا «گل» آمد «بلبل» بیاید و هرجا «شمع»آمد «پروانه» حاضرشود . امادرمواردی‌هست که طبیعی‌است مانند این بیت :

چو گرد بـاد حوادث شود غبار انگیز

پناه مردم بی‌دست وپا چو مژگان‌باش

که‌میان «گردباد» و«غبار» ومیان «دست ، پا ،مژگان» مراعات نظیرشده‌است.

سالها پیش یکی ازشاعران طنزسرای‌معاصردرخطاب به‌یکی از ادبای خیلی‌طرفدار سنت به شوخی گفته بود :

اشعار تو خالی ز مـراعـات نظیر است

«نان»گوئی‌وافسوس که‌بی‌ذکر«پنیر»است...

ازنمونه‌های خوب مـراعات النظیر درشعر معاصر این‌چند مصراع از آخر شاهنامه اثر م . امید (مهدی اخوان‌ثالث) است :

قرن شکلك چهر

برگذشته از«مدار» « ماه »

لیك بس دور از «قرار» «مهر»

که میان «ماه» و«مهر» و«قرار» و«مدار» مراعات‌النظیراست .

۴ـ التفات ، این‌است که نویسنده یك مرتبه صورت سخنش را ازخطاب به غیبت یا ازغیبت به خطاب‌بیاورد.این‌صنعت اگرچه ازنوع تداعی‌های‌محدودنیست اما بهرحال حرکتی‌است درذهن و نفس‌این‌حرکت مایهٔ لذت‌وزیبائی‌است. ا.بامداد درمرثیه جلال آل‌احمد گفته‌است :

قناعت وار تکیده بود

باریك و بلند

همچون پیامی‌دشوار درلغتی

با چشمانی از سئوال و عسل

و رخساری برتافته از حقیقت وباد

مردی با گردش آب

مردی مختصر که خلاصهٔ خودبود .

خرخاکی‌ها بر جنازه‌ات به سوء ظن‌می‌نگرند .

چنانکه می‌بینید درمصراع آخر طرزبیان را ازغیبت به خطاب عـوض‌کرده ولی بلافاصله می‌گوید :

پیش ازآنکه خشم «صاعقه» خاکسترش‌کند

تسمه ازگردهٔ گاو «توفان» کشیده بود .

(که میان توفان وصاعقه مراعات النظیراست) ولحن بیان‌هم مجدداً به‌غیبت برگشته است :

رهگذری نامنتظر

که هر بیشه و پـل آوازش را می‌شناخت

جاده‌ها با خاطرهٔ قدمهای تو بیدارمی‌مانند

که باز التفات ازغیبت به خطاب است .

۵ـ تلمیح ، اشارهٔ به افسانه‌ها واسطوره‌های‌رایج درمیان مردم است،یا اشاره به سخنی که بسیارسهرت داشته باشد . ارزش‌این صنعت ، بستگی‌به میزان‌تداعی‌یی داردکه‌از آن‌حاصل میشود . هرقدر اسطوره‌ها وداستانهای مورداشاره لطیف‌ترباشد این‌صنعت ، تداعی لذت بخش‌تری رابوجود می‌آورد :

شاه ترکان سخن مدعیان می‌شنود

شرمی‌از مظلمهٔ خون سیاوشش‌باد (حافظ)

که اشاره ، به اسطورهٔ سیاوش دارد یا :

شاه ترکان کـه پسندید وبه چاهـم افکند

دستگیر ار نشود لطف تهمتن چـه کنـم (حافظ)

که‌یاد آور اسطورهٔ بیژن وبچاه افتادن اوست ویا :

برقـی از خرمن لیلی بدرخشید سحر

وه که با خرمن‌مجنون دل‌افکارچه‌کرد (حافظ)

که‌اشاره به اسطورهٔ لیلی ومجنون دارد. نوع‌دیگر که یادآور سخنی‌معروف باشد این‌گفتهٔ ا. بامداد :

بودن

یا نبودن

بحث درین نیست

وسوسه این است

که از عبارت مشهور شکسپیراست .

ودر همین شعر اشاره‌ای دارد به‌داستان هملت اثرشکسپیر :

شراب زهرآلوده به جام و
شمشیر زهرآب دیده ، در کف دشمن

که اگر کسی از داستان هملت و آن سخن معروف شکسپیر (بودن یا نبودن مسأله این است) خبر نداشته باشد ونتواند آنها را تداعی کند ازین شعر کمتر لذت می‌برد ولی آنکه می‌داند لذتش چندین برابر خواهد بود .

* * *

اماسخن ازصنایعی که حاصل بی‌کاری و تفنن‌های قدماست ، فرصت دیگری می‌طلبد. من دراینجافهرست وار نام آن‌صنایع را (آنها که مشهوراست) می‌آورم : لف ونشرمرتب‌ولف ونشرمشوش ، ردالقافیه، ردالعجز علی‌الصدر ، رد الصدرعلی العجز ، موشح ، رقطا (شعربی نقطه)،براعت استهلال (بندرت زیبائی‌دارد)،حسن طلب(که خاص گدائی ومداحی است)، تنسیق صفات (که بازی بـاعبارت است و گاهی‌ممکن است‌اندکی‌زیبائی‌داشته باشد)، اعداد ، جمع ، تفریق ، تقسیم ، سئوال وجواب ، لغز ، معما و ... ماده تاریخ .

بعضی صنایع هم هست ازقبیل «حسن مطلع» یـا «حسن مقطع» کـه اصلا طرح آنها بیهوده است ، چون سخن‌خوب حتماً باید خوب شروع‌شود ، اگرخوب شروع نشود سخنی است بد ، ضعیف ، ناقص . حسن مقطع هم همینطور باید یك سخن‌کامل حسن ختام داشته‌باشد ، اگرنداشت ناقص‌است وبیمار وناتندرست .

نکته قابل یادآوری اینکه بسیاری ازاین صنایع اموری است اتفاقی و باید ناآگاه درکلام بیاید ویا اگرگوینده درآوردن آن آگاهی دارد ، شنونده وخـوانند ناآگاه با تأثیر آنها روبروشود وگرنه ازلطف وتأثیرسخن می کاهد .

نکته دیگراینکه بسیاری ازچیزهایی که قدما نام صنعت برآن نهاده‌انـد اصلا نیست فقط «نامی» برآن‌نهاده شده . برآن‌اساس می‌توان هـرچیزی صنعت خواند . مثلا صنعت اینکه‌شاعر سخنش رابا «ای خدا» شروع کند یـاصنعت اینکه شاعر نـام خودش را در اول جمله بیاورد وصنعت اینکه شاعرنام خودرا در وسط قرار دهد . بهرحال اینها راهم می‌توان نامهائی برایش‌ساخت‌وبعنوان صنعت عرضه‌داشت.شما می‌توانید مرتب صنعت‌اختراع کنید . درمملکتی که صنعتی نـدارد صنایع بـدیعی می‌تواند بهترین صنعت باشد .

عرفان، نگاهِ هنری به الاهیّات

محمدرضا شفیعی‌کدکنی

«عرفان» چیزی نیست مگر «نگاهِ هنری و جمال شناسانه نسبت به الاهیّات و دین.» ازین چشم‌انداز، هیچ دین و مذهبی وجود ندارد که در آن نوعی «عرفان» وجود نداشته باشد. حتی اگر کسانی باشند که، به هر دلیلی، یک دین و مذهب جدید را «اختراع» کنند و عده‌ای هم، به طور مفروض، بدان مذهب و دین «ایمان» بیاورند، پس از مدّتی خود به خود به دو گروه تقسیم می‌شوند:

۱) آنها که این دین و مذهب را با نگاهی جمال شناسانه و هنری (یا به قول قدما: ذوقی) می‌نگرند. اینان عارفانِ آن دین و مذهب خواهند بود.

۲) آنها که چنین نگاه هنری و جمال شناسانه‌ای نسبت به آن دین ندارند. چنین کسانی بیرون از دایرهٔ عرفان آن دین و مذهب قرار خواهند داشت.

اگر کسی این سخنان ساده و بدیهی را به درستی دریافته باشد به روشنی درمی‌یابد که، بر این اساس، هیچ دین و مذهبی در تاریخ ظهور نکرده مگر اینکه بعضی از پیروان آن در شمار عرفان آن مذهب قرار داشته‌اند. به تعبیری دیگر، هیچ دین و مذهبی وجود ندارد که در آن نوعی عرفان وجود نداشته باشد. نتیجهٔ دیگری که از این «اصل» می‌توان گرفت این است که «عرفان» دارای طیف‌های بی‌شمار است، زیرا «نگاه‌های هنری و جمال شناسانه» بسیار است. بنابراین، مفهوم «عرفان» یک امر ثابت و مستمر نیست، بلکه با تحوّلات تاریخی و فرهنگی جوامع، پیوسته در

تحوّل است. همان گونه که تجربه‌های هنری و خلاقیّت‌های ذوقی جامعه دارای پست و بلند تاریخی است، عرفان موجود در آن فرهنگ نیز می‌تواند تعالی و انحطاط داشته باشد. هر کس با فرهنگ ایران دورهٔ اسلامی مختصری آشنایی داشته باشد. این نکته را به ضرورت احساس می‌کند که عرفان اسلامی در ایران، در طول چهارده قرن، یا دقیق‌تر بگوییم: در طول دوازده قرن، از آغاز تا اکنون، در سیر خویش دارای پست و بلندهای بسیار است.

دستاورد مهم دیگری که این نظرّیه می‌تواند به ما ارائه دهد این است که «عارف بودن» امری است نسبی و به قول قدما ذات مراتب تشکیک. یعنی همان گونه که روشنی و تاریکی دارای درجاتی است، عرفان نیز دارای درجات است. از باب تمثیل: روشنی داخل یک اطاق وقتی پرده را کشیده‌ایم و چراغی هم روشن نیست، با روشنی همان اطاق وقتی که چراغی روشن شود متفاوت خواهد بود و با درجهٔ نوری که آن چراغ دارد می‌تواند کم و زیاد شود. بر همین قیاس تا وقتی که از اطاق بیرون آییم و به روشنی آفتاب برسیم، آفتاب سحرگاه یا آفتاب نیم روز، آفتاب زیر ابر یا آفتاب یک روز بی‌ابر تابستان در نیم روز، اینها همه مصادیق روشنی است ولی یکسان نیست. همان گونه که هنرها، در طول تاریخ، اوج و حضیض دارند عرفان و تجربهٔ عرفانی نیز می‌تواند اوج و حضیض داشته باشد.

غرض از یادآوری این بدیهیّات این بود که بگوییم عرفان، مثل هر نگاه جمال شناسانه و هنریی، دارای دو وجه یا ساخت است: از یک سوی «عارفی» که با تجربه‌های هنری و خلاّق خود دین و مذهب را می‌نگرد و آن دین و مذهب را وجه هنری و ذوقی (= عرفان) می‌بخشد و از سوی دیگر کسانی که در پرتو خلاّقیت و نگاه هنری او به آن دین می‌نگرند و عرفان حاصل از نگاه او را تجربه می‌کنند؛ اینان نیز به گونه‌ای دیگر عارفان آن مذهب‌اند، در حدّ سیر و سلوک در تجربه‌های ذوقی او.

در این چشم‌انداز، هم با یزید بسطامی عارف است، به عنوان کسی که تجربهٔ دینی اسلامی را وجه هنری و ذوقی می‌بخشد، و هم کسانی که در پرتو تجربهٔ ذوقی و هنری او می‌توانند اسلام را از نگاهی ذوقی و هنری بنگرند. اینان نیز به گونه‌ای دیگر عارفان اسلام به شمار خواهند آمد. از باب تمثیل می‌توان گفت هم کسی که یک ملودی موسیقایی برجسته می‌آفریند دارای تجربهٔ هنری است و هم تمام کسانی که از آن ملودی لذّت هنری می‌برند. هم کسی که یک تابلو نقّاشی بدیع می‌آفریند دارای تجربهٔ هنری است و هم تمام کسانی که با ادراک هنری آن تابلو نقّاشی را می‌نگرند دارای تجربهٔ هنری‌اند. وقتی حافظ غزلی سروده است به آفرینش یک تجربهٔ هنری و ذوقی و ادبی دست زده است و تمام کسانی هم که در طول تاریخ از غزل او لذّت هنری و ذوقی بُرده‌اند، دارای نوعی تجربهٔ هنری و ذوقی به شمار می‌روند. پس



● دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی (عکس زهرا حامدی)

همان‌گونه که مصادیق تجربهٔ هنری و جمال‌شناسانه بسیار است، مصادیق تجربهٔ عرفانی نیز بی‌شمار خواهد بود.

هر تجربهٔ دینی در آغاز خود تجربه‌ای ذوقی و هنری است. ولی در طول زمان دست مالی و مبتذل می‌شود، کلیشه می‌شود و تکراری می‌شود. نگاه عارف این تجربهٔ مبتذل و دست مالی شده و تکراری را «نو» می‌کند و به صورتی در می‌آورد که ما تحت تأثیر آن قرار می‌گیریم و فراموش می‌کنیم که این همان تجربهٔ پیشین و تکراری است. نقش هنر در تاریخ همواره همین بوده است که جهان کهنه را در نظر ما نو کند و زندگی روزمرّه و مبتذل را با چشم‌اندازی دیگر در برابر ما قرار دهد که آن کهنگی و ابتذال را فراموش کنیم. نگاه عرفانی به دین نیز همین ویژگی را دارد که نمی‌گذارد ما با صورت تکراری و کلیشه شدهٔ دین ــ که نقشی است اُتوماتیکی و فاقد حضور قلب ــ روبرو شویم.

اینهمه حرف‌های بدیهی را برای آن گفتم که خوانندگان این یادداشت، اگر نمی‌دانند بدانند که «عرفان نگاه هنری به الاهیّات و دین» است و این «نگاه هنری» امری است که با تحولات تاریخی و فرهنگی جامعه دگرگونی می‌پذیرد و همان گونه که تجربهٔ جمال‌شناسانه و هنری امری است شخصی، تجربهٔ عرفانی نیز امری است شخصی و غیر قابل انتقال به دیگری. اگر هزار نفر (در یک زمان) در برابر یک تابلو نقاشی یا یک ملودی موسیقی قرار گیرند، تأثّرات آنها، به ظاهر، مشابه و

یگانه می‌نماید اما در عمق، هر کسی التذاذ و تأثّر ویژهٔ خود را دارد که غیرقابل انتقال به دیگری است. به عنوان اصل دوّم این نظریّه ناچارم که مطلب را بدین گونه خلاصه و بازگو کنم که:

۱) تجربهٔ عرفانی، مثل هر تجربهٔ ذوقی و جمال‌شناسانه و هنریی، امری است شخصی.

۲) تجربهٔ عرفانی، مثل هر تجربهٔ ذوقی و هنریی، غیرقابل انتقال به دیگری است.

۳) تجربهٔ عرفانی، مثل هر تجربهٔ جمال‌شناسانه‌ای، غیرقابل تکرار است.

به زبان بسیار ساده می‌توان این مسأله را به یاری این تمثیل بیان کرد که وقتی ما در یک اتوبوس از مشهد به تهران حرکت می‌کنیم، به ظاهر، همه مسافر یک اتوبوسیم اما وقتی به درون افراد رسیدگی شود، هر کس ازین سفر قصدی دارد که با آن دیگری مشترک نیست: یکی می‌خواهد در دانشگاه ثبت نام کند، دیگری مقصدش خرید لباس است و آن دیگری دیدار خواهر یا برادرش و... ما نیز وقتی در برابر یک تابلو نقاشی قرار می‌گیریم، هر کس عوالم درونی خود را دارد که با عوالم درونی شخصی که در کنار او ایستاده به کلی متفاوت است. بنابراین، تجربهٔ هنریی که از آن تابلو دارد با تجربهٔ هنری فردی که در کنار او ایستاده و او هم بدان تابلو می‌نگرد، به کلی متفاوت است. حتی اگر هر دو تن با یکدیگر به توافق برسند که این تابلو «بی‌نظیر» است یا «زیبا» است یا... این توافق توافقی است در حد الفاظ. در عمق تجربه هنری آنان توافقی حقیقی امکان‌پذیر نیست؛ زیرا دو تن که در تمام حالات روانی یکسان باشند هرگز در تاریخ قابل تصوّر نیست. می توان برادران یا خواهرانی را یافت که به صورت، چندان به هم شباهت دارند که حتی پدر و مادر هم آنها را از یکدیگر نمی‌توانند تمیز دهند و با دشواری روبرو می‌شوند، اما دو تن که جهان درونی آنها یکسان باشد، در تاریخ تحقّق نیافته است. بنابراین، تجربهٔ هنری غیرقابل انتقال به دیگری است و به همین دلیل غیرقابل تکرار است. لذّتی که شما از دیدن یک تابلو، امروز، می‌برید با لذّت دیدار شما، در فردا، ممکن است شباهت‌هایی هم داشته باشد، اما دقیقاً یک تجربه نیست؛ زیرا در فاصلهٔ امروز تا فردا هزاران لحظهٔ شاد و غمگین در درون شما روی خواهد داد که یک یک آنها بر نوع تجربهٔ فردای شما تأثیر خاصّ خود را دارد.

همهٔ این حرف‌های بدیهی برای آن بود که خوانندگان این یادداشت توجه کنند که تمام ویژگی‌هایی که در «تجربهٔ هنری» وجود دارد، عیناً در «تجربهٔ عرفانی» هم وجود دارد و از آنجا که در «هنر» ما با عناصری از قبیل «تخیّل» و «رمز» و «چند معنایی» و... روبروییم، در «عرفان» نیز با همین مسائل روبرو خواهیم بود. عرفان هیچ عارفی از قلمرو «تخیّل» و «رمز» و «بیان چند معنایی» او بیرون نخواهد بود. در یک کلام، «زبان» ــ در معنای زبانشناسانه و سوسوری[1] آن ــ

1) Ferdinand de Saussure (1875 - 1913)

نقش اصلی را در خلاّقیّت عارف دارد. «حال» و «قال» عارف دو روی یک سکّه است و اگر کسانی باشند که مدّعی شوند «حال» عالی در «قال» نازل قابل تحقّق است یا شیّادند یا سفیه و ما را با هیچ کدام ازین دو گروه سر مجادله و بحث نیست.

بایزید بسطامی یکی از مظاهر تجلّی «حال عالی» در «قال درخشان و ممتاز» است و این کتاب جلوه‌هایی از ظهورات این حال و قال به شمار می‌رود.

شطح در عرفان و شطح‌های بایزید

شطح کلمه‌ای است که تعریف علمی آن محال است. «گزاره‌ای» است «هنری و عاطفی.» این گونه گزاره‌های هنری و عاطفی ظاهری غامض و پیچیده دارند و معنای آن برای بعضی قابل قبول است و برای بعضی دیگر غیرقابل قبول. همهٔ کسانی که در طول تاریخ ستایشگران «اَنا الحقّ» حلاّج و «سبحانی» بایزید بوده‌اند، کسانی بوده‌اند که این گزاره‌ها ایشان را اقناع کرده است و تمامی کسانی که به کشتن حلاّج و آواره کردن بایزید کوشیده‌اند، و در طول تاریخ منکران ایشان بوده‌اند، کسانی بوده‌اند که این گزاره‌ها آنان را اقناع نکرده است. کسی را که این گزاره‌ها اقناع نکرده باشد با هیچ دلیل علمی و منطقی‌یی نمی‌توان به پذیرفتن آنها واداشت و بر عکس نیز اگر اقناع شده باشد با هیچ دلیل منطقی‌یی نمی‌توان او را از اعتقاد بدان بازداشت. ردّ و قبول «شطح» ردّ و قبول «علمی و منطقی» نیست. ردّ و قبول «هنری» و «اقناعی» است.

در ساختار شطح‌های معروف نوعی بیان نقیضی و پارادوکسی نهفته است. اگر به چهار شطح معروف تاریخ عرفان ایران ــ که همه جا نقل می‌شود و از زبان چهار عارف برجسته برجوشیده است ــ بنگریم، این ویژگی بیان پارادوکسی و نقیضی را می‌توان، به نوعی، مشاهده کرد:

۱) سبحانی ما اعظم شانی (بایزید متوفی ۲۶۱)

۲) انا الحقّ (حلاّج مقتول در ۳۰۹)

۳) الصوّفی غیر مخلوق (ابوالحسن خرقانی متوفی ۴۲۵)

۴) لیس فی جُبَّتی سوی اللّه! (ابوسعید متوفی ۴۴۰)

تناقضی که در جوهر این گزاره‌ها نهفته است، چنان آشکار است که نیازی به توضیح ندارد: قطره‌ای که دعوی اقیانوس بودن کند، دعوی او یاوه است و گزافه. اما همین گزاره‌های یاوه و گزافه را اگر از دید دیگری بنگریم، عین حقیقت خواهد بود. مگر دریا جز مجموعهٔ بی‌شماری از قطره‌هاست؟ اینجا مجال متّه به خشخاش گذاری‌های معمول نیست. فقط می‌توان گفت که این چشم‌انداز یا کسی را «اقناع» می‌کند یا نمی‌کند. اگر اقناع کرد، این چهار شطح پذیرفتنی‌ست و اگر نکرد ناپذیرفتنی. درست به همان گونه که شما از شنیدن یک سمفونی یا لذّت می‌برید یا نه. اگر

لذّت نمی‌برید تمام براهین ریاضی و منطقی عالم را هم که برای شما اقامه کنند، بر همان حال نخستین خویش باقی خواهید ماند و کمترین تغییری در شما ایجاد نمی‌شود. شطح از خانوادهٔ هنر است و هنر را با منطق نمی‌توان توضیح داد. البته هر هنری منطق ویژهٔ خویش را دارد که با همهٔ منطق‌ها و بذرهان‌ها متفاوت است.

سراسر این کتاب گزاره‌هایی است در حوزهٔ الاهیّات که از ذهن و زندگی مردی به نام بایزید بسطامی بر جوشیده و دهان به دهان آن را در طول سالها نقل کرده‌اند تا آنگاه که یکی از علمای بزرگ قرن پنجم، به نام سهلگی، آن را تدوین و کتابت کرده است. چیزی نزدیک به هزار سال از عمر این کتاب می‌گذرد و از وفات بایزید نیز چیزی در حدود هزار و دویست سال.

همین که مردی زردشتی تبار در گوشهٔ شهر بسیار کوچک بسطام، در هزار و دویست سال پیش ازین، در عرصهٔ تجربه‌های الاهیّاتی به چنین سخنانی پرداخته و در طول دوازده قرن مایهٔ اعجاب و حیرت بعضی شده است و گروهی را به تکفیر و دشنام او واداشته، دلیل اهمیت این حرف‌ها و دلیل برجستگی جایگاه بایزید در حوزهٔ اندیشه‌های عرفانی است.

برخلاف حلاّج که مطالبات سیاسی آشکاری داشته و شهید راه همان مطالبات سیاسی شده است، بایزید هرگز به عرصهٔ سیاست و اقتصاد جامعه پای نگذاشته و به همین دلیل، حدود هفتاد سال درکمال احترام زیسته، بجز مواردی که گروهی از متعصّبان و کژاندیشان به ستیزهٔ با او کمر بسته و برخاسته‌اند و گاه مجبور به ترک بسطام شده است.

از هم اکنون می‌توانم دربارهٔ خوانندگان این کتاب چنین پیش‌بینی کنم که خود به خود به دو گروه تقسیم خواهند شد: گروهی از مجموعهٔ این گزاره‌ها را بی‌معنی (nonsense) خواهند دانست و حق با آنهاست نیز هست. همان گونه که در ردّ و قبول یک قطعهٔ موسیقی حق با هر دو سوی بحث است، در اینجا نیز حق با هر دو سوی داوری است. تا شما در کدام سوی این چشم‌انداز ایستاده باشید.

مسألهٔ معنی در این «گزاره»ها

هیچ هنرشناسی در هنر به جستجوی معنی ــ از نوع معنایی که در یک عبارت تاریخی یا جغرافیایی یا فیزیکی یا هندسی مطلوب است ــ نخواهد بود. معنی در هنر همان صورتی است که شما را مسحور خود می‌کند. اگر در برابر گزاره‌های هنری و نیز گزاره‌های این کتاب، تحت تأثیر حسّ و حال موجود در آن قرار گرفتید، عملاً معنی آن گزاره را دریافته‌اید و اگر این امر، به هر دلیلی، برای شما حاصل نشد، بیهوده به مغز خود فشار نیاورید که معنای محصّلی ــ از نوع معنی گزاره‌های علمی ــ در آن بیابید. شاید در فرصتی دیگر این دریچه به روی شما گشوده شود

و شاید هم هرگز گشوده نشود.

بسیاری از گزاره‌های این کتاب معنی محصّل دارد یعنی قابل تبدیل به عبارات دیگر است، اما در بعضی از آنها صورت و معنی چنان به یکدیگر گره خورده‌اند که تجزیهٔ آنها از یکدیگر مثل تجزیه کردن «رقص» از «رقصنده» است که حتی در عالم تخیّل هم امکان‌پذیر نیست. وقتی می‌گوید: «غیبی شناخته است و شهودی گُم شده و من در غیب محضورم و در شهود موجود» (بند ۲۵۷) نه تنها باید تقابل «غیب» و «شهادت» (در مفهوم قرآنی آن ۷۳/۶) مورد نظر قرار گیرد که مفهوم «حضور» و «غیبت» در معنی عرفانی آن هم باید مدّ نظر باشد[1] تا این صورت امکان‌پذیر شود، در آن هنگام به ژرفای سخن بایزید گنجیده و فرم هنری خود را، با بیانی نقیضی و پارادوکسی، یافته است.

عبور به سوی ناممکن از روی پُل زبان

از آنجا که عرفان جز «نگاه هنری و جمال شناسانه به الاهیّات و دین» چیزی نیست و زبان ابزار هنری عارف است، رفتار شگفت‌آور بایزید با زبان، درین کتاب، گاه مایهٔ درماندگی خواننده می‌شود و عملاً کار به جاهایی می‌کشد که هم در متن عربی و هم در ترجمهٔ فارسی ما با ابهاماتی روبرو می‌شویم. این گونه «عبور از روی دیوار گرامر» کار هنرمندان است و عارفان که آنان نیز هنرمندانند. بنابراین، خوانندهٔ این کتاب باید بداند که با پیچیده‌ترین تجربه‌های روحی یک عارف سر و کار دارد و بایزید در انتقال تجربهٔ روحی خویش رفتارهایی با زبان کرده است که در نظر بعضی افراد می‌تواند نمایشگر کامیابی و یا ناکامی هنری او باشد. وقتی بایزید می‌گوید:

با او، به او، بی‌خویش، نجوا کردم

اگر این صف‌آرایی حروف اضافه و ضمیرها نبود ناگزیر بود که این سخن را در حجمی چندین برابر این حجم بگوید و این رسانگی و بلاغت تازه و بدیع را هم نداشته باشد، اما همین صف‌آرایی حروف اضافه و ضمایر، گاهی، سبب غموض سخن او نیز شده است که خوانندگان ممکن است با نمونه‌های متفاوت آن گاه، روبرو شوند. هر چه هست ازین کار ناگزیر بوده است. اوج این ویژگی در معراج اوست.

زبان بایزید و زبان این گزاره‌ها

ما نمی‌دانیم که اصل سخن بایزید یقیناً به چه زبانی بوده است. ولی احتمال این که او این

---

۱. همان که حافظ می‌گوید: حضوری گر همی خواهی از و غایب مشو حافظ...

سخنان را به پارسی گفته باشد و دیگران به عربی ترجمه کرده باشند بیشتر است. به ویـژه کـه مخاطبان او همه ایرانی و فارسی زبان بوده‌اند. اما گونهٔ فارسی بایزید، بی‌گمان، با فارسی عصر ما و حتی فارسی رسمی موجود در کتاب‌های قرن پنجم و ششم تفاوت‌هایی در عرصهٔ نحو و واژگان و به ویژه حروف اضافه داشته است. آنچه مسلم است این است که زبان بایزید زبان ناحیهٔ قومس (بسطام) بوده است و ایـن زبـان ویـژگی‌های نـحوی و واژگـانی خـود را داشـته است. نمونه‌هایی که از زبان قومس در قرن چهارم و پنجم باقی مانده و در گفتار ابوالحسن خرقانی (هم ولایتی بایزید متوفی ۴۲۵) ثبت شده است[۱]، با فارسی رسمی همان عصر تفاوت‌های آشکاری دارد و با اینکه کاتبان مقامات خرقانی در آنها دخل و تصرّف بسیار کرده‌اند، هنوز هم ویژگی‌های خاص خود را حفظ کرده است. بنابراین، خوانندهٔ این کتاب چند نکته را همواره باید پیش چشم داشته باشد:

۱) آنچه در متن عربی *النّور* نقل شده، احتمالاً ترجمهٔ گفتار بایزید است و همین تـرجـمهٔ عربی هم در دست کاتبان و نسخه‌نویسان تغییرات بی‌شماری به خود دیده و بسیاری از ابهامات متن عربی نتیجهٔ نقص روایت کاتبان است.

۲) از اصل سخن بایزید که به عربی ترجمه شده است، جز یکی دو جمله یا شبه جمله، به فارسی چیزی باقی نمانده است.

۳) *دفتر روشنایی*، صورت تغییر شکل یافتهٔ سخن‌های بایزید است که از فارسی کهن قومسی به عربی رفته و بعد از تحریفات و نقص‌هایی، که در نسخه‌ها دیده می‌شود، به فارسی ترجمه شده است.

با همهٔ این تحوّلات و دگرگونیها و حتی افتادگی‌ها و نقص‌ها، *دفتر روشنایی* برای دوستداران تجربهٔ عرفانی، ارزشهای ویژهٔ خود را دارد و من به همهٔ خوانندگان این کتاب توصیه می‌کنم که آن را از مقولهٔ رُمانهای دانیل استیل و یا کتاب حسین کُرد شبستری تلقی نکنند که در دو ساعت می‌توان دویست صفحهٔ آن را خواند و مدّعی شد که خواندم و چیز مهمّی نداشت.

مهم‌ترین اتفاق فرهنگی در سراسر دورهٔ اسلامی ایران، ظهور پدیده‌ای است به نام عرفان و در سراسر تاریخ عرفان ایرانی اگر دو سه چهرهٔ نادر و استثنایی ظهور کرده باشند، یکی از آنها بایزید بسطامی است و این کتاب حرفها و حکایات اوست. سرسری از کنار آن نباید گذشت. می‌توان آن را به یک سوی نهاد و گفت: «بی‌فایده است.» ولی اگر قرار باشد که خوانده شود نوع

---

۱. مراجعه شود به مقالهٔ ما با عنوان «بازمانده‌های زبان قـدیم قـومس» در مجلهٔ *دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تربیت معلّم*، شمارهٔ اول سال اول، ۱۳۸۳.

خواندن آن با خواندن رمانهای دانیل استیل قدری متفاوت خواهد بود.

هویّت تاریخی بایزید

بایزید بسطامی در یک خانوادهٔ زردشتی بسطام که تازه به اسلام گراییده بودند متولّد شد و جز در موارد اندک، همهٔ عمر، در بسطام زیست و در همین شهر درگذشت و خاکجای او، از همان روزگار وفاتش، همواره زیارتگاه اهل حال بوده و هم اکنون نیز هست.

سال تولّد بایزید دانسته نیست، اما آنچه در سنّت «مقامات نویسان» او ثبت شده است، این است که وی در سنّ هفتاد و سه سالگی و به سال ۲۳۴ درگذشته است. بنابراین، باید متولّد سال ۱۶۱ باشد. اجماع روایات زندگینامهٔ او، تقریباً، بر این است که وی ازدواج نکرده است. بنابراین، آنچه در بندهای آخر این کتاب از ابونُعیم اصفهانی (بند ۵۴۱ و ۵۴۲) نقل کرده‌اند که سخنی از همسر بایزید نقل کرده است باید با شکّ و تردید تلقی شود.

چنان که در متن کتاب حاضر خواهید دید، از لحظهٔ اشتهار او تا نسل‌ها و قرنها بعد از وی، بسیاری از افراد خانوادهٔ وی به نام «طیفور» و کنیهٔ «بایزید» فرزندان خود را نام‌گذاری کرده‌اند. به همین دلیل «بایزیدهای بسطامی» متعددند و آنکه این همه آوازه‌ها ازوست، همان طیفور بن عیسی بن سروشان است که در فاصلهٔ ۱۶۱ ــ ۲۳۴ یا ۲۶۱ می‌زیسته است.

زندگینامهٔ بایزید سرشار است از افسانه‌ها. او نیز مانند هر بزرگ دیگری در هاله‌ای از افسانه‌ها زیسته است. با اینهمه آنچه در ین کتاب آمده است، در کنار افسانه‌ها، بخشی از حقیقت تاریخی او را نیز آشکار می‌کند.

از آنجا که خوانندگان این کتاب مجموعهٔ «حقایق» زندگی او را همراه با «افسانه‌ها»ی پیرامون او در این کتاب در اختیار دارند، ما به هیچ روی قصد ورود به این «افسانه‌ها» و «حقیقت‌ها» را نداریم. یعنی نمی‌کوشیم که به طبقه‌بندی حقیقت و افسانه بپردازیم. از دیدگاه ما ــ که چشم‌انداز نگاه جمال‌شناسانه و هنری به الاهیّات است ــ تحقیق در مرز افسانه و حقیقت جزء محالات است؛ زیرا با گزاره‌هایی سر و کار داریم که برای یک تن می‌تواند عین «حقیقت» باشد و برای دیگری «افسانهٔ» محض و در شرایط دیگری آنچه برای کسی حقیقت بوده است دوباره تبدیل به افسانه شود، و همان کسی که فلان امر را دیروز افسانه می‌دانست در حالاتی دیگر، آن را حقیقت محض به حساب آورد. اینجا قلمرو «اثبات» و «نفی» نیست. اینجا قلمرو «اقناع» است و بس. یا شما با این گزاره‌ها اقناع شده‌اید یا نه. اگر اقناع شده‌اید «حقیقت» است و اگر اقناع نشده‌اید «افسانه» است. برخلاف قلمرو علم که گزاره‌های آن را می‌توان اثبات کرد، گزاره‌های عرفانی قابل نفی و اثبات نیستند. تنها می‌توان در برابر آنها اقناع شد یا نشد. «دانستن» در اینجا معنایی جز

«دانستن» در قلمرو علم دارد. اگر اقناع شدید دانسته‌اید و اگر اقناع نشدید، ندانسته‌اید: هر که این کار ندانست در انکار بماند.

جایگاه بایزید در عرفان ایرانی

هم به دلیل تقدّم زمانی و هم به دلیل جسارت روحی و پیشاهنگ بودن در عرصهٔ تجارب روحی مرتبط با الاهیّات عرفانی، بایزید در میان عارفان اسلام و ایران جایگاهی دارد که بی‌گمان در طول قرون و اعصار منحصر به فرد باقی مانده است. همهٔ عارفان عصر او، امثال ذوالنوّن مصری و سهل بن عبدالله تستری و یحیی بن معاذ رازی و احمد بن خضرویهٔ بلخی به عظمت مقام او اعتراف داشته‌اند و پس از مرگش همهٔ بزرگان، امثال جنید و شبلی تا ابوالحسن خرقانی و ابوسعید ابوالخیر تا محمد غزالی و عین القضات و عطّار تا شمس تبریزی[1] و جلال‌الدین مولوی، همه و همه، از شیفتگان او بوده‌اند. در تمام متون عرفانی نام او با احترامی ویژه، همواره، تکرار شده است. با اینکه شطحات او غالباً با عرف ارباب شریعت، به ظاهر، سازگاری نداشته است، مزارش در طول تاریخ یکی از زیارتگاه‌های خداوندان معنی و اصحاب حال بوده است. خاقانی شاعر بزرگ تاریخ ادب ما، که در ناحیهٔ غربی ایران بزرگ و در شروان می‌زیسته است، شوق زیارت خراسان را در بسیاری از شاهکارهای خود بیان داشته است. در میان چیزهایی که عامل شیفتگی او برای سفر به خراسان بوده است، درکنار حرم حضرت رضا علیه السلام، از زیارت بسطام و خاک جای بایزید یاد می‌کند:

روضهٔ پاک رضا دیدن اگر طغیان است　　شاید از بر ره طغیان شدنم نگذارند
ور به بسطام شدن نیز ز بی‌سامانی‌ست　　پس سران بی‌سر و سامان شدنم نگذارند[2]

یا:

گفتم به ری مراد دل آسان برآورم　　زانجا سفر به خاک خراسان برآورم
در ره دمی به تربت بسطام برزنم　　وز طوس و روضه آرزوی جان برآورم[3]

از قدیم بسطام را جزء عارفان خراسان به حساب می‌آورده‌اند، چنان که جنید گفته است: «بایزید و عارفان منطقهٔ بسطام را جزء عارفان خراسان به حساب می‌آورده‌اند، چنان که جنید گفته است: «بایزید در میان ما چون جبرئیل است در میان ملائکه» و هم او گفت: «نهایت میدان

۱- «می‌گریستم که آن کتاب *مقامات ابایزید* به من نمی‌دهند. شیخ می‌خندید. یعنی مقام تو کجاست؟» ***مقالات شمس تبریزی***، ۲۲۳.

۲- ***دیوان خاقانی***، چاپ دکتر سجّادی، ۱۵۴.

۳- ***همانجا***، ۹۱۰.

جملهٔ روندگان ــ که به توحید روانند ــ بدایت میدان این خراسانی است.»[1]

بایزید و شاگردی امام صادق (ع)

هم در *کتاب النوّر* (بند ۷) و هم در *تذکرةالاولیا* (۱۳۶/۱) و هم در آثار مورّخان و متکلّمانی از قبیل امام فخر رازی و سیّد بن طاووس این نکته مورد اشارت قرار گرفته است که بایزید یک چند محضر امام جعفر بن محمد صادق (ع) را دریافته و مفتخر به سقّایی سرای او شده است. جای دیگری درین باره به تفصیل بحث کرده‌ام[2] و در اینجا نمی‌خواهم به تکرار آن بپردازم. به اجمال می‌توان گفت که اگر سال وفات بایزید دویست و سی و چهار باشد (*النوّر*، بند ۶۴) با در نظر گرفتن سال وفات حضرت صادق (ع) که سال ۱۴۸ هجری است، حدود هشتاد و شش سال درین میان فاصله است. اگر آخرین سالهای حیات حضرت صادق (ع) را بایزید در سنین نوجوانی درک کرده باشد، باید عمری در حدود صد سال برای او فرض شود و این با اسناد موجود حیات بایزید که عمر او را هفتاد و سه سال نوشته‌اند (همانجا ۶۴) تطبیق نمی‌کند، اما خلاف عقل و منطق هم نیست؛ عمرهایی ازین دست در اقران بایزید کم نیست. همین مؤلف *کتاب النوّر*، به تصریح تمام زندگینامه‌نویسان او، چنان که یاد خواهد شد، حدود نود و شش سال زیسته است. اگر سال درگذشت بایزید را به روایات دیگری که آن را نوشته‌اند ارتباط دهیم، در آن صورت مسألهٔ ارتباط او با امام صادق منطقی‌تر و طبیعی‌تر خواهد شد و بعضی از محققان معاصر همین راه را پذیرفته‌اند.

سهلگی، مؤلّف کتابُ النوّر

ابوالفضل محمد بن علی سهلگی بسطامی (۳۷۹ ــ ۴۷۷) از مشایخ بزرگ تصوف در نیمهٔ دوم قرن پنجم است که زندگینامه نویسان او، همه، به مقام او در علم و در تصوّف تصریح کرده‌اند و از تألیفاتی که وی در زمینهٔ معارف صوفیه داشته است یاد کرده‌اند همچنین از جمع اصحاب او در تصوف.

مؤلّفاتی از نوع عبدالغافر فارسی (۴۵۱ ــ ۵۲۹) و ابوسعد سمعانی (۵۰۶ ــ ۵۶۲) از سهلگی به عنوان «پیر صوفیان»[3] و «یگانهٔ روزگار»[4] نام بُرده‌اند و پایگاه او را در علم و در

۱- *تذکرةالاولیاء* ۱۳۵/۱.

۲- مراجعه شود به تعلیقات *اسرار التوحید*، ۹۱/۲ ــ ۶۹۰.

۳- تاریخ نیشابور (*المنتخب من السیاق*) عبدالغافرین اسماعیل الفارسی، چاپ محمدکاظم، ۷۶.

تصوف ستوده‌اند. عبدالغافر فارسی می‌گوید سهلگی به نیشابور آمد و درین شهر به روایت حدیث پرداخت و سپس نیشابور را ترک گفت.[۵]

نسبت سهلگی ظاهراً از نام نیای او «سهل» گرفته شده است یعنی از نام جدّ اعلای او. تمام نام و نسب سهلگی این است: ابوالفضل محمد بن علی بن احمد بن حسین بن سهل.[۶]

سهلگی زنجیرهٔ گسترده‌ای از مشایخ را در همین کتاب *النوّر* نام می‌برد که ازیشان روایات مربوط به بایزید است، ولی به هیچ واقعه‌ای از وقایع زندگی خود، درین کتاب، اشارت نکرده است. تنها از دیدار خویش با ابوسعید ابوالخیر (۳۵۷ ــ ۴۴۵) بر سر خاک بایزید یادکرده است آنجا که می‌گوید بوسعید به هنگامی که بر سر گور بایزید با وجاهت خاصّ خود حاضر بود به خاک بایزید اشاره کرد و گفت: «این پیر گفته است که خدای تعالی گام‌های اولیا را نثار زمین قرار داده است، این حسودان چه می‌گویند؟» مقصودش این بود که چون است که بدین راضی نمی‌شوند؟[۷]

این دیدار باید قبل از سال ۴۲۵ که سال درگذشت ابوالحسن خرقانی است اتفاق افتاده باشد و سفر بوسعید به بسطام قبل ازین تاریخ بوده است. و ظاهراً ابوسعید بیش از یک سفر به بسطام نداشته است. بعضی افراد خاندان سهلگی پس از و در ناحیهٔ بسطام می‌زیسته‌اند. و بعضی ازیشان با خاندان بایزید از طریق مُصاهرت، خویشاوندی داشته‌اند. ابن خرقانی مؤلّف *دستورالجمهور*، به یکی ازیشان که فرزند زادهٔ امام سهلگی بوده است و خطیب شهر بسطام اشارت کرده است.[۸]

سال درگذشت سهلگی را ابوسعید سمعانی در جمادی الآخر ۴۷۶ نوشته است و عبدالغافر فارسی ۴۷۷. همگان اجماع دارند که وی در هنگام مرگ ۹۶ ساله بوده است و بر این تقدیر سال تولد او را می‌توان سیصد و هشتاد دانست و یا سیصد و هشتاد و یک. وی تاریخ روایات خویش را ثبت نکرده است مگر یک مورد که می‌گوید در تاریخ شعبان سال چهارصد و نوزده از ابوعبدالله محمد بن عبدالله شیرازی[۹] شنیدم که گفت. (بند ۵۰۲)

فضایل ابی الحسن الأشعری: بجزکتاب *النوّر* تنها کتابی که از آثار سهلگی نام و نشانی از آن

۴- *الأنساب*، چاپ عکسی مارگلیوث، ۸۱۲.　　۵- *السیاق*، ۷۶.

۶- *الأنساب*، ۸۱۲.　　۷- متن حاضر، بند ۲۲۱ و *اسرارالتوحید*، ۲۷۹/۱.

۸- *دستورالجمهور*، ورق 153b نسخهٔ تاشکند.

۹- مقصود ابن عبدالله باکویهٔ شیرازی است (متوفی ۴۲۸) همو که در شیراز مزارش به نام باباکوهی معروف است. در باب او مراجعه شود به تعلیقات *اسرار التوحید*، ۶۶۲/۲ ــ ۶۶۱.

داریم کتاب *فضایل اشعری* است. رافعی قزوینی (متوفی ۶۲۳ سماع کرده است و علی بن حیدر از فقیه حجازی و او از خلیل بن عبدالجبّار و او از شیخ سهلگی این کتاب را روایت می‌کرده است.(۱)

شیخ المشایخ، محمد بن علی داستانی

سهلگی در میان مشایخ خویش بیشتر از ابوعبدالله داستانی روایات مربوط به بایزید را نقل م یکند. این ابوعبدالله محمد بن علی داستانی (۳۴۸ ـ ۴۱۷) از استادان سهلگی است و سمعانی تصریح کرده است که سهلگی او را «شیخ المشایخ» می‌خوانده است و این سخن سمعانی را تعبیرات سهلگی در کتاب *النوّر* تأیید می‌کند (بندهای ۱۸ ـ ۲۰). داستانی از مشایخ برجستهٔ تصوف ناحیهٔ قومس و از اقران ابوالحسن خرقانی و ابوسعید ابوالخیر بوده است. در *اسرارالتوحید* حکایتی از دیدار ابوسعید ابوالخیر و ابوالحسن خرقانی و ابوعبدالله داستانی در خانقاه ابوالعباس قصّاب آملی آمده است: «شیخ [ابوسعید] گفت در آن وقت که به آمل بودیم یک روز پیش شیخ بلعباس نشسته بودیم دو کس در آمدند و پیش وی بنشستند و گفتند ما را با یکدیگر سخن می‌رفته است، یکی می‌گوید: اندوه ازل و ابد تمام‌تر و دیگر می‌گوید: شادی ازل و ابد تمام‌تر. اکنون شیخ چه گوید؟ شیخ بلعباس دست به روی فرود آورد، گفت: «الحمدلله که منزلگاه پسر قصاب نه اندوه است و نه شادی، لیس عند ربّکم صباح و لامساء. اندوه و شادی صفت تست و هر چه صفت تست محدث است و محدث را به قدیم راه نیست...» چون هر دو بیرون شدند، گفتیم که این هر دو کی بودند؟ گفت: یکی بلحسن خرقانی و دیگر بوعبدالله داستانی.»(۲)

هجویری بعضی از سخنان او را نقل کرده است و حکایاتی از کرامات او. «داستانی» منسوب است به روستایی به نام «داستان» از روستاهای ناحیهٔ بسطام. جامی صراحتاً سال فوت داستانی را رجب ۴۱۷ و در سن پنجاه و نه سالگی ثبت کرده است. بنابراین، وی در فاصلهٔ ۳۴۸ ـ ۴۱۷ می‌زیسته است. در کتاب *دستورالجمهور*، که اطلاعات محلی آن تا حد قابل ملاحظه‌ای می‌تواند مورد استناد قرار گیرد، چنین آمده است که عمر [بن] حسن درزجی بسطامی، پیر خرقهٔ ابوعبدالله داستانی بوده است.(۳) هجویری در کشف المحجوب(۴) جایگاه او را میان خرقانی و ابوسعید

۱- *التدوین*، چاپ عطاردی، ۲/۱۵۰.

۲- *اسرار التوحید* ۱/۵۰ ـ ۴۹.

۳- دستور *الجمهور*، ورق ۳۲b از نسخهٔ تاشکند.

۴- [illegible] *المحجوب*، هجویری، ۲۰۵.

ابوالخیر قرار داده است و از و به عنوان «پادشاه وقت و زمان خود» یاد کرده است.

ظاهراً مزار داستانی در بسطام بوده است زیرا حمدالله مستوفی در شمار شگفتی‌های جهان می‌گوید: «و دیگر در بسطام، در مزار شیخ المشایخ ابوعبدالله داستانی، بر سر قبر او درخت خشک است چون از فرزندان آن شیخ یکی را وفات رسد از آن درخت شاخی بشکند.»[1]

عطار و کتاب النوّر

بخش احوال و اقوال بایزید در *تذکرةُ الأَولیاء عطّار*، که یکی از شیواترین بخش‌های آن کتاب است، احتمالاً از روی همین *کتاب النور* تدوین شده و عطار در نقل بسیاری از عبارات، به گونه‌ای افسونکارانه دست به ترجمه زده است. جای آن بود که من درین گونه موارد، ترجمهٔ او را می‌آوردم و از ترجمهٔ خود چشم می‌پوشیدم. به چند دلیل ازین کار صرف نظر کردم: نخست آن که زبان ترجمه چند گونه می‌شد و دیگر این که نسخه‌ای از *کتاب النوّر*، که او در اختیار داشته و بسیار قدیمی بوده است، ظاهراً با نسخه‌های موجود از *کتاب النوّر* اختلاف روایت بسیار داشته است. دیگر این که عطّار غالباً پس از نقل هر عبارت از گفتار بایزید تفسیری از خویش افزوده و این تفسیرها با همه زیبایی و ژرفایی که دارد، چیزی است بیرون از متن گفتار بایزید.

بی‌گمان نسخه‌ای که عطار از *کتاب النوّر* در اختیار داشته بسیار گسترده‌تر از متن موجود بوده است، به همین دلیل عباراتی در منقولات عطار وجود دارد که در متن حاضر دیده نمی‌شود و شاید بتوان گفت که عطار جز النور در مقامات بایزید، کتاب یا کتابهای دیگری نیز در اختیار داشته است. اگر چه در یک مورد تصریح می‌کند که به *کتاب النوّر* نظر داشته است: «نقل است که سهلگی گوید این حالت قبض بوده است و الا در روزگار بسط هر کسی فواید بسیار گرفته‌اند.[2]» و این سخن عطار اشاره است به آنچه سهلگی در *النوّر* می‌گوید: «من می‌گویم که گویی او [محمد بن یوسف] بایزید را به هنگام قبض او دیده است. اگر او را به روزگار بسط دیده بود، هر آینه شنیده بود آنچه دیگران شنیده‌اند.»[3]

ساختار کتابُ النوّر

سنّت مؤلّفان کتب تصوف تا حدود قرن پنجم، همواره، بر این بوده است که در نقل وقایع و نیز روایت اقوال مشایخ، همان اسلوبی را رعایت کنند که علمای حدیث در نقل فرمایشات

۱- *نزهة القلوب*، حمدالله مستوفی، به اهتمام گای لسترنج، کمبریج، ۱۹۱۵، ص ۳۷۹.

۲- *تذکرة الاولیا* ۱/۱۴۰.

۳-متن حاضر، بند ۵۰۳.

رسول ص. بنابراین، در نقل هر حکایت یا عبارت، زنجیرهٔ کسانی که آن عبارت را تا عصر مؤلف رسانیده‌اند، محفوظ است.

درین کتاب، در بخش اعظم حکایات و روایات، زنجیرهٔ ناقلان آنها حفظ شـده است و در مواردی که این اسلوب رعایت نشده است احتمال آن هست که در نسخهٔ اساس، کـه بـه خـطّ مؤلف بوده است، آن زنجیرهٔ ناقلان ثبت شده باشد و کاتبان قرنهای بعد بعضی موارد را ننوشته باشند. همچنین در بسیاری از موارد که این زنجیره به ظاهر حفظ شده است اگر تحقیق شود، ممکن است نام‌هایی افتاده و یا حذف شده باشند یا صورت درست نام‌ها با آنچه در اصل نوشتهٔ مؤلف بوده است، تفاوت داشته باشد. همهٔ این احتمالات ممکن است.

به دلیل همین ویژگی، خوانندهٔ این ترجمه، گاه مجبور است دو یا سه سطر عباراتی را ازین دست ــ که «فلان گفت از فلان شنیدم که فلان می‌گفت در فلان شهر از فلان کس شنیدم که...» ــ بخواند تا به اصل حکایت یا اصل سخن بایزید برسد. حذف این زنجیره کار دشواری نبود اما برای آن که اصالت متن حفظ شود، و خوانندهٔ فارسی زبان متن کامل کتاب *النّور* را در اختیار باشد، از حذف زنجیرهٔ راویان پرهیز کردم. کسانی که حوصلهٔ عبور ازین زنجیرهٔ نام‌ها را نداشته باشند، به راحتی می‌توانند خود را به اصل حکایت یا متن سخن بایزید برسانند.

دربارهٔ معراج بایزید

درین کتاب دو روایت از معراج بایزید آمده است، یکی در متن *دفتر روشنایی* یعنی *کتاب النّور* (بند ۵۰۲) و دیگری در ضمیمهٔ پایانی کتاب که فـصلی است از کـتاب *القـصد الی اللـه* ابوالقاسم عارف (صص ۲۰۳ ــ ۲۱۴).

دربارهٔ روایت دوم معراج بایزید، در اینجا، به اختصار باید یادآور شوم که این روایت یکی از کهن‌ترین روایات معراج بایزید است و نخستین بار متن عربی و ترجمهٔ انگلیسی آن توسط استاد نیکلسون در مجلهٔ *اسلامیّات*[1] چاپ شده است و ما از آن مجله گرفته‌ایم.

هویّت تاریخی مولف کتاب *القصد الی الله*، به روشنی، دانسته نیست. بعضی حدس زده‌اند که ابوالقاسم العارف، همان ابوالقاسم جنید بن محمد عارف برجستهٔ قرن سوم است که فصلی از تفسیرهای او بر شطحات بایزید را، سرّاج طوسی، در کتاب *اللمع* خویش نقل کرده است. امـا استاد نیکلسون یادآور شده که در خلال متن کتاب *القصد الی الله*، تاریخ ۳۹۵ دیده شده است و

1/ R. N. Nicholson, "An Early Arabic Version of the Mi'ray of Abu Yazid Al - Bistami, in *Islamica*, 2.1926/ 402 - 415.

این تاریخ با روزگار حیات جنید (متوفی به سال ۲۹۷) قابل انطباق نیست. بنابراین، باید به جستجوی مؤلفی دیگر برای کتاب *القصد الی الله* بود.[۱]

بعضی تکرارها

هر کس درین کتاب دقت کند چند مورد عبارات تکراری خواهد دید. حذف این موارد تکراری را روا نداشتم زیرا خیانت به ساختار کتاب بود. آیا مولف خود مرتکب این تکرار شده است یا کاتبان؛ تصمیم‌گیری درین باره بسیار دشوار است. ترجیح دادم چیزی در حدود نیم صفحه تا یک صفحه بر حجم کتاب افزوده شود ولی ترکیب اصلی آن محفوظ بماند. گاهی این تکرارها به دلیل تفاوت سلسلهٔ راویان است، مثلاً در نقل عبارت: انسلخت من نفسی کما ینسلخ الحیّةُ من جلدها ثم نظرت الی نفسی فاذاً انا هو، که عطار ترجمه‌ای آمیخته به تفسیر ازان ارائه داده و می‌گوید: از بایزیدی بیرون آمدم چون ما از پوست. پس نگه کردم عاشق و معشوق و عشق یکی دیدم که در عالم توحید یکی توان بود (تذکره ۱۶۰/۱) و در ترجمهٔ ما چنین است: از خویشتن خویش بیرون آمدم آن‌گونه که ما از پوست، پس در خویشتن نظر کردم، خویشتن را او دیدم. این عبارت در دو جای *کتاب النوّر* (بندهای ۱۳۰ و ۳۷۴) تکرار شده است اما زنجیرهٔ راویان این قول در هر کدام از موارد متفاوت است. شاید حکمت این گونه تکرارها در همین تفاوت زنجیرهٔ راویان باشد.

دربارهٔ نسخهٔ کتابخانهٔ ظاهریه

این نسخه که قدیم‌ترین نسخهٔ شناخته شدهٔ *کتاب النوّر* است، اصل آن در کتابخانهٔ ظاهریهٔ دمشق محفوظ است، با این مشخصات در ورق اول نوشته است: «هذا کتاب النور من کلمات سلطان العارفین ابی یزید طیفور بن عیسی بن سروشان البسطامی قدّس الله روحه و نوّر ضریحه. مبارک لصاحبه.» با مهر دارالکتب الظاهریه الاهلیة بد مشق.

کتاب به دست یک نفر ایرانی و فارسی زبان کتابت شده است و در لاهیجان در سنهٔ ۸۸۷. عین انجامهٔ کتاب این است:

«تّم الوصایا بعون و اهب العطا یا فی سلخ شهر مبارک جمادی الآخر سنة سبع و ثمانین و ثمانمائه. اللّهم اغفر لکاتبه و لناظمه و لصاحبه و لمن نظر فیه و لجمیع المؤمنین و المؤمنات و المسلمین و المسلمات برحمتک یا ربّ و صلی الله علی خیر خلقه محمد و صلی‌الله علیه و

۱. مراجعه شود به *تاریخ التراث العربی*، فؤاد سزگین، بخش العقاید و التصوف، ۱۷۲.

سلم و علی آله اجمعین و الحمدالله رب العالمین حرره العبد الفقیر [الی] الله الداعی قطب الدین بن شمس (؟) الدین بن حاجی جمال (؟) الدین بوسه (؟) در لاهیجان در سنهٔ ۸۸۷ الهجریة.

خط نسخ، شمارهٔ سطرها متفاوت است و حدّ میانگین آن چهارده سطر در صفحه است. اصل کتاب اینک به کتابخانهٔ الاسد در دمشق انتقال یافته است.

اسناد کهن دربارهٔ بایزید

اجزای پراکندهٔ سخن بایزید در متون ادبی و عرفانی زبان فارسی و عربی، همه جا، به چشم می‌خورد. کمتر متنی از متون عرفانی برجستهٔ زبان فارسی و عربی می‌توان یافت که در آن حکایتی یا سخنی از بایزید نیامده باشد. حکایات و سخنان بایزید، بیرون از *کتاب النوّر*، خود موضوع پژوهشی جداگانه است که باید روزی به سامان رسد و ما بتوانیم مدّعی شویم که مجموعهٔ میراث روحی او را به گونه‌ای درست و انتقادی در اختیار داریم.

براساس همین *کتاب النوّر*، در قرن هشتم، یکی از فرزندزادگان ابوالحسن خرقانی به نام احمد بن حسین بن الشیخ الخرقانی کتابی پرداخته است به نام «دستورالجمهور فی مناقب سلطان العارفین ابویزید طیفور» و درین کتاب بخشی از حکایات و سخنان بایزید را ــ آمیخته به حواشی و افزوده‌هایی، همراه با شواهد شعری و آیات و احادیث و داستانها و اقوالی از دیگران ــ تدوین کرده است. کتاب *دستورالجمهور* هسته‌هایی از *کتاب النور* را، همراه با اطلاعات دیگری در باب بایزید و بسطام، محفوظ نگه داشته و ازین بابت، هم در شناخت تحولات خاندان بایزید تا قرن هشتم و سرنوشت مزار او و نیز جغرافیای تاریخی بسطام و پیرامون آن، سودمند است و هم در نشان دادن تحولات ذوقی جامعه. در تصحیح اعلام تاریخی و جغرافیایی *کتاب النوّر* نیز می‌توان از *دستور الجمهور* بهره برد.[۱]

متن *کتاب النوّر* را استاد عبدالرحمن بدوی (۲۰۰۴ ــ ۱۹۱۷) دانشمند ممتاز جهان عرب و یکی از برجسته‌ترین کوشندگان فرهنگ اسلام و ایران در نیمهٔ دوم قرن بیستم، یک بار در ۱۹۴۹ به پیشنهاد استاد لویی ماسینیون[۲]، چاپ کرده و نام آن را *شطحات الصوفیّه*[۳] نهاده است. گویا

۱- ازین کتاب سه نسخه تاکنون در جهان شناخته شده. دو نسخه از آن در تاشکند است و یکی در کتابخانهٔ گنج بخش پاکستان. استادان محمدتقی دانش‌پژوه و ایرج افشار این متن را سالهاست آمادهٔ نشر کرده‌اند. امیدواریم هر چه زودتر انتشار یابد.

2 L. Massignon

۳- *شطحاتُ الصوفیّه*، الجزءُ الاوّل، ابویزید البسطامی، قاهره، ۱۹۴۹، چاپ سوم، کویت و کالة

قصدش این بوده است که ازین گونه کتابها، آثار دیگری را نیز تحت عنوان شطحات الصوفیّه منتشر کند اما به دلایلی که بر ما معلوم نیست با اینکه استاد بدوی حدود نیم قرن بعد از نشر *شطحات الصوفیه* درکمال سلامت جسمی و فعالیت گستردهٔ فرهنگی بوده است هرگز چیزی بر آن کتاب نیفزوده و حتی در چاپ‌های بعد به تصحیح غلطها و افتادگی‌های آن هم نپرداخته است. استاد بدوی به هنگام چاپ کتاب *النور*، حتی در باب مؤلف آن هم شک داشته است و برای او روشن نبوده است که آیاکتاب *النور* تألیف سهلگی است یا نه؟

از روی همین چاپ استاد بدوی، ترجمهٔ فرانسوی *کتاب النور*، در سال ۱۹۸۹ با عنوان *شطحات*[1] نشر یافته است و این هم دلیل اهمیت *کتاب النّور* در فرهنگ مدرن اروپایی است.

دربارهٔ مقالات و مقامات بایزید یک رسالهٔ دکتری به زبان انگلیسی در دانشگاه کلمبیا در نیویورک فراهم آمده است که فقط یادآوری آن ضرورت دارد و در باب ارزش آن در فرصتی دیگر باید سخن گفت.[2]

به دلیل اهمیت شگرفی که بایزید در عرفان اسلامی و ایرانی داشته است یک نسل بعد از بایزید، عارف نامدار ایرانی جنید بن محمد نهاوندی (متوفی ۲۹۷) کتابی نوشته است و در آن به تفسیر شطحات بایزید پرداخته است. گرچه اصل کتاب جنید، امروز، در دست نیست ولی پاهرهایی از آن را ابونصر سرّاج طوسی (متوفی ۳۷۸) درکتاب *اللّمع* خویش نقل کرده است که هم در فهم شطحات بایزید بسیار کارایی دارد و هم در پژوهشهای مرتبط با تاریخ هرمنوتیک عرفانی در ایران و اسلام.

منقولاتی که ابوعبدالرحمن سُلمی (۳۲۵ ــ ۴۱۲) در *طبقات الصوفیهٔ* خویش از بایزید نقل کرده است تقریباً به تمامی در *کتاب النّور* دیده می‌شود و می‌تواند در تصحیح *النور* به ما یاری دهد. همچنین سخنان دیگری که او از بایزید در دیگر آثار خویش نقل کرده است. همین ویژگی را دارد آنچه حافظ ابونعیم اصفهانی (متوفی ۴۳۰) درکتاب مشهور خویش *حلیة الاولیا* و طبقات *الاصفیاء* از بایزید نقل کرده است. این منقولات هم در تصحیح انتقادی سخنان بایزید سودمند است و هم در تصحیح نام زنجیرهٔ راویان حکایات و اقوال.

المطبوعات ۱۹۷۸.

۱. عنوان ترجمهٔ فرانسوی *کتاب النور* این است:

Les dits de Bistami *Shatahat* imprme en France 1989. Abdelwahab Meddeb

2/ Bayazid Bistami: *An Analysis of Early Persian Mysticism*, Diane Tehrani, Golumbia University 1999, Graduate School of Arts and Sciences.

ابونصر سرّاج، علاوه بر این که بخشی از شرح جنید بر شطحات بایزید را در کتاب *اللّمع* خویش نقل کرده است، مقداری از سخنان دیگر بایزید را نیز نقل کرده است که از هر جهت در تصحیح کتاب *النوّر* و منقولات از بایزید ارزش بسیار دارد.

در اینجا قصد آن ندارم که تمام منابع بایزیدشناسی قبل از عصر سهلگی را یادآور شوم. همین قدر می‌توانم بگویم که در کتابهایی از نوع *طبقات الصوفیهٔ* انصاری هروی، *البیاض و السّواد* خواجه علی حسن سیرگانی و ترجمهٔ *رونق المجالس* و *بُستانُ العارفین* و *رسالهٔ قشیریه* و *کشف المحجوب* هجویری و *پند پیران* که قبل از *کتاب النور* یا هم عصر با *کتاب النور* تألیف شده‌اند، اطلاعات پراکندهٔ بسیاری در باب احوال و اقوال بایزید می‌توان یافت که یا در تکمیل *کتاب النور* سودمند است یا در تصحیح انتقادی آن.

حدود سال تألیف کتاب النور

تنها موردی که مؤلّف به تاریخی از روایات خویش اشاره دارد شعبان ۴۱۹ است و تصور می‌کنم او، در همین سالها، در ذهن خویش سرگرم جمع‌آوری اسناد مرتبط با بایزید بوده است. همچنین اشاره‌ای که به دیدار خویش با ابوسعید ابوالخیر بر سر گور بایزید دارد و این دیدار هم، چنان که جای دیگر اشاره کردم، نمی‌تواند بعد از ۴۲۵ باشد. پس باید گفت که *کتاب النوّر* را به اغلب احتمالات در حدود سالهای ۴۳۰ ـ ۴۵۰ تألیف کرده است یعنی در سن حدود ۵۰ ـ ۶۰ سالگی مؤلف. و جمع‌آوری نخستین روایات آن، احتمالاً، در سن حدود چهل سالگی او بوده است.

بر روی هم می‌توان گفت که *کتاب النور* در نیمهٔ اول قرن پنجم تألیف شده است.

(نقل از مقدمهٔ کتاب «دفتر روشنایی» از میراث عرفانی بایزید بسطامی) چاپ اول، ۱۳۸۴، انتشارات سخن.

راههای انتشار یک شعر، در قدیم

محمدرضا شفیعی کدکنی

در عصر ما، به ویژه در یکی دو دههٔ اخیر، از میان دهها هزار شعری که در طولِ سال در روزنامه‌ها و مجلاّت انتشار می‌یابد حتی یکی هم در میان مردم گُل نمی‌کند و به ندرت می‌توان استثناهایی برای این قاعده یافت، ولی در قدیم با نبودن وسائلی از نوع رادیو و تلویزیون و مطبوعات، شعر فارسی، شعر امثال سنائی و سعدی و حافظ، یک هفته یا یک ماه بعد از سروده شدنش همان شهرتی راکه در غزنه و شیراز می‌یافته در سمرقند و بخارا و کشمیر و کاشغر نیز به دست می‌آورده است. ما این توفیق را نتیجهٔ نبوغ هنری سرایندگان این گونه شعرها می‌دانیم و تا حد زیادی هم این سخن پذیرفتنی است اما نباید فراموش کرد که در دنیای قدیم هم، شعر، «رسانه»های خاص خود را داشته و بررسی این رسانه‌ها، در طولِ تاریخ می‌تواند موضوع کتابی جداگانه قرار گیرد ولی در این مجال اندک طرحِ مختصری در باب این رسانه‌ها بی‌فایده نخواهد بود.

تصوّری که امروز از شعر فارسی در ادوار گذشته داریم، صورت خاموش و مکتوبِ آن است و کمتر به این اندیشه می‌پردازیم که این شعرها تنها در صورت یک ورقه یا یک دیوان، حضور فرهنگی نداشته‌اند بلکه به تناسب اهمیّتی که می‌یافته‌اند در اعماق جامعه نیز به طرق مختلف انتشار می‌یافته‌اند که یکی از آن راهها راهِ نوشتن و نسخه‌برداری به صورت دیوان بوده است، امّا

واقعیت امر این است که شعر، هنری است گفتاری و نقشِ «ادا کردن»[1] و «آواز» و عرضه داشتِ زندهٔ آن، در نشر و گسترش آن، والتذاذِ مردم از آن، نقش بسیار مهمّی بوده است[2] و هم اکنون نیز به تجربه می‌بینیم که انتشار یک شعر از طریق رادیو و «کاست» چه بُردِ وسیعی دارد و بعضی از شاعران مشهورِ عصر ما، سهم قابلِ ملاحظه‌ای از توفیقِ شعرشان را مدیونِ صدایِ گرم و اسلوبِ ادای شعر خویش، در کاستِ‌های انتشار یافته در این سالها، هستند.

شاید مؤثرترین راه نشرِ شعر را در حوزه‌های بسیار وسیع شنوندگان و دوستداران بتوان حوزهٔ موسیقائی آن تعیین کرد، یعنی آنجاکه شعری بر اثر همراه شدن با آهنگی خاص، توفیق آن را می‌یافته که در میان انبوهِ علاقمندان انتشار یابد. اصطلاح «صوت بستن» که به معنیِ آهنگ ساختنِ روی شعرهاست از قدیم در کتبِ تاریخ و تذکره دیده می‌شود: نظام‌الدین علیشیرنوایی در رساله‌ای که در باب لطایفِ پهلوان محمدابوسعید پرداخته بوده است و بخشی از آن در مجالس النفایس نقل شده می‌گوید، روزی پهلوان نزد من آمد از او پرسیدم که مدتی است از شما چیزی[3] (یعنی آهنگی) نشنیده‌ام. جواب گفت که: «در این روزها به یک غزلِ امیرسیدنسیمی صوتی بسته شده.» و از اشاقان خود که همزبان او بودند یک دویی را طلب کرد و بنیاد کرد. مصراع اول غزلِ فقیر [= نوایی] بود. هنوز به کسی نخوانده بودم. گفتم: توارد واقع شده باشد. مصراع دوم را که خواند هم از فقیر بود. تعجب کردم که یک مطلع توارد واقع شده باشد. بسیار غریب است. القصه غزل را تمام کرد و به «نوایی» که رسید «نسیمی» خواند به غایت متغیر و متأثر شدم. چون دیگر مجال سخن نماند از ممّرِ شعر، سکوت ورزیدم و در تحسینِ کارِ او کوشیدم. بعد از ساعتی ظاهر ساخت که «غزل از شماست، بنده در محلِّ خادمی از جیب شما بیرون آورده یاد گرفتم و صوت بستم...»[4] و این هنرِ «صوت بستن» ــ که در دورهٔ غزنوی و سلجوقی آن را «صوت ساختن» تعبیر می‌کرده‌اند،[5] و به عربی «وضعِ الحان» می‌گفته‌اند[6] کارِ

۱- ادا کردن شعر، تعبیری است که قدما در مورد قرائت شعر بر جمع حاضران، به کار می‌برده‌اند. چیزی شبیه مفهوم فرنگی «دِکْلَمه» به گونه‌ای که جنبه‌های صوتی و القایی شعر در نظر مخاطب، تشخّص پیدا کند. مراجعه شود به مصیبت‌نامهٔ عطار، ۴۹ و تعلیقات حالات و سخنان ابوسعید ۱۲۲.

۲- بخشی از اختلاف نسخه‌ها که در شاهکارهای ادب فارسی از قبیلِ دیوان حافظ یا رباعیات خیام دیده می‌شود، نتیجهٔ همین نقل‌های شفاهی است و تأثیری که حافظهٔ راویان در نشرِ این شعرها داشته است.

۳- برای کاربُرد «چیزی» در معنی آهنگ و صوت موسیقایی مراجعه شود به تعلیقات اسرارالتوحید ۵۲/۲.

۴- مجالس النفایس، امیر علیشیرنوایی، ۹۰.

۵- تعبیرِ صوت ساختن (آهنگسازی) و صوت بستن (به همان معنی) در ادب فارسی و «وضع الحان» در عربی رواج داشته است.

استادان برجستهٔ موسیقی در هر دوره‌ای بوده است و ما بعضی از این افراد را در تاریخ می‌شناسیم از قبیلِ ابوالفتوح غضایری[1] که «الحان» او و «قول»های او در تاریخِ شعر و موسیقی ایرانی، حالتِ افسانه و اسطوره یافته بوده است و همه جا شاعران تا قرن‌ها بعد از او، از آن الحان و قولها در شعر خویش یاد می‌کرده‌اند، مثل نوای بارید. در دوره‌های بعد اطلاعات در باب اینگونه هنرمندان که کارشان «صوت بستن» بوده بیشتر می‌شود. مثلاً در عصر صفوی، در باب میر صوفی یزدی، صاحبِ تذکرهٔ نصرآبادی می‌گوید: «در بستنِ صوت و عمل بدیل نداشت».[2]

حاصل همین جانبِ موسیقائی نشر شعر بوده است که ابن بطوطه از انتشارِ شعرِ سعدی در میان ملاّحان چینی یاد می‌کند.[3]

در حوزهٔ همراهی موسیقی و شعر، یک نکته را دربارهٔ مثنوی مولانا نباید از یاد بُرد که این کتاب از همان آغاز به وجود آمدن، جمعی «مثنوی خوان» را به وجود آورد که تاکنون بیش و کم درگوشه وکنار عالم، به ویژه بر مزار مولانا، هستند و در راهِ گسترش علاقمندان این اثر بی‌همتای بشری، با هنر خویش می‌کوشند. استاد فروزانفر نوشته است: «در همان زمان مولانا طبقه‌ای به نام «مثنوی خوان» در میان عاشقان و مریدان وی ممتاز بوده‌اند و این طبقه مقابل قُرّاء قرآن قرار داشته‌اند و همین سنّت پس از وفات بر سرِ تربت مبارک و در مجالس خلفا و جانشینان او معمول بوده است.»[4]

وقتی بخواهیم این خصوصیّت شعر فارسی را تا دوره‌های کهنتر تعقیب کنیم به هنرِ گوسانها و خنیاگران دورهٔ پارت‌ها خواهیم رسید.[5]

دربارهٔ راویان شعر هنوز تحقیق جامعی انجام نگرفته و جای آن هست. از مجموعهٔ اشارات شاعران عهدکهن تا قرن ششم چنین دانسته می‌شود که هر شاعری، یا دست‌کم بعضی از شاعران

۶- مراجعه شود به انساب سمعانی، در مادهٔ غضایری، b ۴۰۹ که می‌گوید «لَهُ یَدٌ باسِطَةٌ فی وضع الالحان و اکثر الشّعراء بخراسان تلامِذَتُهُ» نیز تعلیقات اسرارالتوحید ۴۷۲/۲.

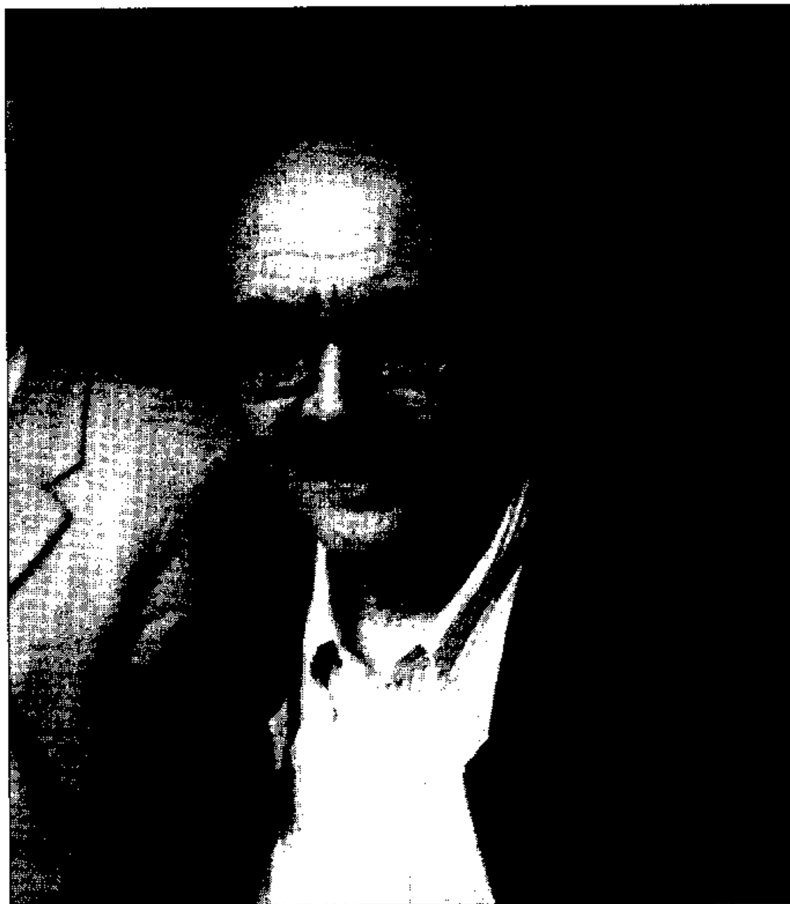
۱- مراجعه شود به زبور پارسی، ۴ ـ ۲۷۳ و در اقلیم روشنایی ۴ ـ ۲۳۳.

۲- تذکرهٔ نصرآبادی، چاپ وحید دستگردی، ۴۲۶.

۳- سفرنامه ابن‌بطوطه، ترجمه محمدعلی موحّد، چاپ آگاه ۷۵/۲

۴- مقالات فروزانفر، ۲۳۱

۵- دربارهٔ «اجرای شعر» و نظریهٔ Albert B. Lord و استادش Milman Parry به ویژه مراجعه شود به Albert. B. Lord The Sinjer of tales, second edition: stephen Mitchel and Gregory Nagy editors, Harvard university press, 2000.



● دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی (تیر ماه ۸۳ - عکس از شهاب دهباشی)

بزرگ، راویی داشته که این راوی شعر او را در محافل، به ویژه در مجلس شاه، با شیوهٔ خاص و با آوازخوش عرضه می‌داشته است. اینکه رودکی در حقّ فرالاوی شاعر می‌گوید:

شاعر شهید و شهره فرالاوی — و آن دیگران به جمله همه راوی[1]

اشارت به همین راویان دارد. هم در عصر سامانی و غزنوی از این راویان نشان می‌توان جُست و هم در عصرِ سلاجقه. خاقانی اشارات بسیاری به راوی خویش و آهنگ خوش او دارد:

راوی خاقانی از آهنگ در دیوان سمع — نقش نام بوالمظفر اخستان انگیخته[2]

سنائی غزنوی راویی به نام «عطیّه» داشته که شعرهای او را در ماوراءالنهر روایت می‌کرده و همین امر موجب حسد و خشم بعضی از شاعرانِ آن نواحی، و از جمله سوزنی سمرقندی شده، و او در چندین قطعه، این عطیّه را که راوی سنائی بوده است مورد هجوم و هجو قرار داده و سنائی را نیز:

سهل است سنائیا ثنای تو — وین قدر و فضیلت و بهای تو

اشعار تو را به جملگی دیدم — آورد «عطیّه»مان عطای تو

۱- لباب‌الالباب، چاپ استاد نفیسی، ۱۳۳۵، تهران ۲۴۴.

۲- دیوان خاقانی، چاپ دکتر سجادی. ۳۹۴.

هر شعر تُرا «نقیضه»ای گفتم   این بود و نبُد جزین سزای تو[1]

نام راوی بعضی شاعران دیگر از قبیل راوی رودکی به نام «مج»[2] و راوی و مختاری غزنوی به نام «محمد»[3] هم در کتاب‌ها ثبت شده است. انوری در ضمنِ عذرِ نفرستادن شعری به خدمت ممدوح در پایان قصیده‌ای می‌گوید:

این خدمت منظوم که در جلوهٔ انشاء و شیزهٔ شیرین حرکات و سکنات است، زان راویِ خوش خوان نرسانید به خدمتگزار شعر، غرض شعر، نه آوازِ رُوات است[4]

و با این همه سرنوشت شعر رابه درجهٔ موزونی راوی مرتبط می‌کند که:

سزای افتخار، آن شعر باشد   که افزون باشدش راویِّ موزون[5]

از توضیحی که خاقانی در خلال یکی از نامه‌های خویش می‌دهد می‌توان استنباط کرد که گاه این راویان از پیش خود در شعرها تصرّفاتی نیز می‌کرده‌اند و بی‌اذن و اجازهٔ شاعر، آن را بر پادشاهان عرضه می‌داشته‌اند.[6]

در اینجا یک نکته در باب کلمهٔ راوی به ذهن می‌رسد که مطرح شدن آن بی‌سودی نخواهد بود. در زبان عربی اصل مادهٔ «روی» به معنی سیراب کردن است و «روایت شعر»[7] به معنی نقل آن مجازاً، شیوع دارد. با اینکه راویان شعر هم در عربی داشته‌ایم که کارشان نقل شعرها از حافظه بوده است مانند حمّاد راویه ولی در سنّت روایت شعرِ عربی، خواندن آن به آوازخوش و حُسنِ اَدایِ آن به هیچ وَجه ملحوظ نبوده است در صورتی که همه جا از کلمهٔ «راوی» در شعر فارسی، شخص خوش آوازی که در حسن ادای شعر، کمال شهرت را دارد، فهمیده می‌شود. می‌توان احتمال داد که «راوی» فارسی از مادهٔ «رَوَیٰ» عربی به معنی سیرآب کردن اشتقاق نداشته باشد و از «رو» و «روانی» گرفته شده باشد و اینکه می‌گویند «فلانی درسش را روان کرده است.» یعنی به خوبی آموخته و در حافظه دارد و از عُهده ادایِ آن به بهترین وَجهی برمی‌آید باقی ماندهٔ همین نکته است و اینک به این شواهد توجه کنید که در آن «روی» و «برویِ» به معنی حسن ادای شعر یا عبارت است:

اگر چه خامِش مردم که شعر باید گفت   زبان من «بروی گردد» آفرین تو را[8]

۱- دیوان سوزنی، چاپ دکتر شاه حسینی، ۴۰۸.

۲- احوال و اشعار رودکی، ۴۱۱ ـ ۴۱۰.

۳- مختاری نامه، استاد همایی، ۳۴۲.

۴- دیوان انوری، ۵۳/۱.

۵- همانجا، ۲۷۳/۱ و مفلس کیمیا فروش، ۹۶.

۶- منشآتِ خاقانی، ۱۶۲.

۷- مُعْجَمُ مقاییس اللغه، ۴۵۳/۲.

۸- دربارهٔ حمّاد راویه مراجعه شود به وفیات الاعیان، چاپ احسان عباس، ۲۱۰/۲ ـ ۲۰۶ و منابعی که استاد احسان عباس در آنجا یادآور شده است. ـ اسرار توحید، ۳۳۱/۱ و ۶۲۳/۲ تعلیقات همین شعر.

و در تفسیر بصائر یمینی، می‌خوانیم: «آنگاه مُقریٔ (آوازخوان و خوش صدا) محمود قلانسی راکه خوش آوازتر بود از اهل روزگار خود ــ و خواجهٔ ما را بدان آسایشی بود و گفتی در دل آواز مُقری محمود می‌گوید ــ گفت: «چنانک تو را فرموده‌اند، بروی بخوان» و آنگاه او به خوش‌ترین آوازها بخواند.[1]

و این بیت‌ها از مثنوی مولانا که مفسّران و شارحان دربارهٔ آن نتوانسته‌اند تصمیم بگیرند:

جهد کن تا مست و نورانی شوی　　　تا حدیثت را شود نورش روی[2]

یا:

نامِ هر چیزی چنانکه هست آن　　　از صحیفه‌یِ دل روی گشتش زفان[3]

در تمام این نمونه‌های «رَوِی» و «بَروِی» ظاهراً از «رفتن» و «روانی» اشتقاق یافته و با همان تعبیر «روان بودن» یا «روان کردن» درس مرتبط است و چه بسا که کاربُردی کهن و ما قبل اسلامی داشته باشد در موردِ کارِ گوسان‌ها و خنیاگران عهدِ قدیم ایران.

اگر این فرض را بپذیریم «راوی» شعر بهٔ آن معنا که در ادب فارسی عهد آغازی کاربُرد دارد، یک کلمهٔ فارسی خواهد بود و ربطی به «رَوَیٰ» در عربی ندارد. اینکه در قوامیس عربی برای مآدّهٔ «روی» جز سیراب کردن معنایی وجود ندارد و همهٔ زبان‌شناسان عرب اعتراف دارند که این مادّه در معنی «نقل کنندهٔ خبر» کاربُردی مجازی است می‌تواند تأییدی بر این حدس باشد به ویژه که حمّاد «راویه» (۹۵ ــ ۱۵۵ هـ. ق) ــ که نخستین فرد از همین راویان است ــ وقتی به حضور ولیدبن یزید اموی (خلافت ۱۲۶ ــ ۱۲۵) رسید ولید از او پرسید «چرا به تو «راویه» گفته می‌شود؟ و او توضیحی در باب همین هنر شعرخوانی و محفوظات خویش داد که مایهٔ حیرت خلیفه شد و این حمّاد راویه به دلیل نام جدش که «شاپور» است و نسبش که «دیلمی» است در اصل یک نفر ایرانی فارسی زبان بوده است و به تصریح ابن خلّکان «قلیلُ البضاعَةِ مِن العربیّة».[4]

در دنبالهٔ بحث از نقش آواز و موسیقی در نشرِ شعرها، یادآوری این که بعضی از شاعران خود شعرهای خویش را به لحن و آوازی دلکش ادا می‌کرده‌اند، نباید فراموش شود. در دیوان حافظ اشاراتی صریح به این نکته وجود دارد که حافظ این غزل‌ها را ــ که گاه زمینهٔ مدحیِ آشکار دارد و زمانی جنبهٔ مدحیِ آن امروز نهفته می‌نماید ــ با آواز خوش در مجلس پادشاهان می‌خوانده است:

۱- تفسیر بصایر، ۳۴۳/۱.
۲- مثنوی، نیکلسون، ۱۵۹/۳.
۳- همانجا، ۴۲۳/۳
۴- وفیات الاعیان. چاپ احسان عباس، ۲۰۶/۲.

غزل گفتی و دُر سفتی بیا و خوش بخوان حافظ

که بر نظم تو افشاند فلک عِقدِ ثریا را[1]

و در سرگذشت فرّخی سیستانی نیز، صاحب چهار مقاله، می‌گوید: «فرخی برخاست و به آواز حزین و خوش این قصیده بخواند که با کاروان حُلّه برفتم زسیستان»[2]

و عبدالجلیلِ قزوینی رازی می‌گوید: «شمس رازی شاعر در حضرت شد و باستاد و به آوازی بلند این قطعه بر سلطان خواند»[3].

دیگر شاعران نیز به عرضه کردن شعر خویش با آواز اشارت دارند، انوری در ضمن قصیده‌ای به مطلع:

دی بامدادِ عید که بر صدر روزگار   هر روز عید باد به تأیید کردگار

می‌گوید معشوق من ــ که ظاهراً هم او نیز راوی شعرهای شاعر است ــ مرا گفت: «برای عید چه خدمتی (چه شعری در ستایش ممدوح) آماده کرده‌ای؟» و من از این که غفلت کرده بودم احساس شرمندگی کردم و او گفت اگر از گفتهٔ خودت قطعه‌ای به یادت آورم چگونه خواهد بود. و شاعر از این بابت به شکرگزاری از او می‌پردازد و او:

آغاز کرد مطلع و آواز برکشید   و آنگاه چه روایت چون دُرِّ شاهوار:

کای کاینات را به وجود تو افتخار   وی بیش از آفرینش و کم زآفریدگار[4]

از شعر سوزنی چنین دانسته می‌شود که «راوی» انواع و اقسام داشته و علاوه بر راویانی که در مجالس سلاطین شعرها را خوش ادا می‌کرده‌اند، راویانی نیز بوده‌اند که برای عامّهٔ مردم و در بازارها، این وظیفه را انجام می‌داده‌اند و به این گونه راویان می‌گفته‌اند «راوی بازارخوان»:

ملحدان سُنّی شوند، اندر طبس، گر مدح تو   راوی بازار خوان خواند به بازار طبس[5]

یکی دیگر از راه‌های نقل و انتقال و نشر و انتشار شعر، درگذشته مجالس تذکیر و وعظ بوده است. اگر امروز ما از کمّ و کیف آن مجالس آگاهی بسیاری نداریم تا از آن طریق به اهمیّت این مجالس در نشر شعر پی ببریم، خوشبختانه صورت مکتوب بعضی از این مجالس وعظ باقی است و از تأمّل در این «مجالس» می‌توان دریافت که بخش قابل ملاحظه‌ای از یک مجلس تذکیر را، شعر، تشکیل می‌داده است:

آنچه «ادبیات» وعظ و تذکیر را در فرهنگ ایران عصر اسلامی تشکیل می‌دهد حجم بسیار

۱- دیوان حافظ، چاپ قزوینی.

۲- چهار مقالهٔ عروضی. چاپ لیدن. ۳۹.

۳- کتاب نقض، ۱۱۹/۱.

۴- دیوان انوری، ۱۷۹/۱.

۵- دیوان سوزنی، ۲۲۲.

چشم‌گیری است و نگاهی به نمونه‌های بسیار مشهور و رایج این گونه کتاب‌ها، ما را در این چشم‌انداز، از هر گونه بحث دراز دامنی بی‌نیاز می‌کند؛ «مجالس» احمد غزالی[1] و روضةالواعظین فتّال نیشابوری[2] و مجالس بهاء ولدِ پدر مولانا[3] و مجالس خود مولانا[4] و گفتارهای شمس تبریزی[5] نمونه‌های این گونه آثار است و نشان می‌دهد که در این مجالس، شعر و روایت شعر چه اهمیّتی داشته است. اسرارالتوحید[6] نمونهٔ دیگری است از این گونه کتابها و نخستین نمونهٔ موجود این نوعِ ادبی است و سرشار است از شعرهایی که بوسعید بر سرِ منبر می‌خوانده است. شعرهایی که غالباً ربطی با عوالم وعظ و مجالس رسمی ندارد و بسیاری از آنها ترانه‌ها و حراره‌های عامیانهٔ رایج در میان عامهٔ مردم است. و از مقولهٔ همین کتاب‌های «مجالس» و «وعظ»است بعضی کتب عرفانی از قبیل روح‌الارواح سمعانی[7] و النوبةالثالثة کشف‌الاسرار میبدی[8] و از همه مهمتر و به لحاظ تاریخی کهن‌تر تفسیر سورهٔ یوسف[9] از احمد بن محمدبن زید طوسی که در ۴۵۹ در قزوین از شافعی بن داود سماع حدیث داشته و کتابش را هم ظاهراً در همان حدود از سال‌ها حداکثر ۴۷۰ هجری تألیف کرده است.[10]

این کتاب که نمونهٔ عالی و برجستهٔ این نوعِ آثار است ترکیبی است از «قصه» و «وعظ» و «شعر» و حجم قابل ملاحظه‌ای از این کتاب را «شعر»ها تشکیل می‌دهد هم شعرهای عاشقانه و هم شعرهای عارفانه و هم شعرهای زاهدانه و به ویژه رباعی‌های بسیار.

این نکته که شعرِ دوره‌های آغازینِ زبانِ فارسی، در سنّت شعر شفاهی بالیده و رشد کرده است، امروز جای تردید نیست. از «چنگ برگرفتن» رودکی و «سرود انداختن» او، تا راویان

۱- مجالس احمد غزالی، چاپ دکتر احمد مجاهد، انتشارات دانشگاه تهران.

۲- روضةالواعظین، فتّال نیشابوری، چاپ نجف.

۳- معارف بهاء ولد محمدبن حسین خطیبی بلخی، مشهور به بهاء ولد، چاپ استاد فروزانفر.

۴- مجالس سبعهٔ مولانا، چاپ دکتر توفیق سبحانی.

۵- مقالات شمس، چاپ دکتر محمدعلی موحّد.

۶- اسرارالتوحید، محمدبن منور، چاپ انتشارات آگاه.

۷- روح‌الارواح، سمعانی، به اهتمام نجیب مایل هروی.

۸- کشف‌الاسرار و عُدّةالابرار، به اهتمام علی‌اصغر حکمت.

۹- الستین الجامع للطایف البساتین، (تفسیر سورهٔ یوسف) به کوشش محمد روشن.

۱۰- مراجعه شود به یادداشت نویسندهٔ این سطور در جشن‌نامهٔ استاد ذبیح‌الله صفا، دربارهٔ مؤلف تفسیر سورهٔ یوسف. با عنوان «سفینه‌ای از شعرهای عرفانی قرن چهارم و پنجم».

خوش آوازی که در مجالس پادشاهان و در بازارها[1] شعرها را به آواز می‌خوانده‌اند تا مذکّران و اهل منبر تا مرشدان زورخانه، همه و همه دلیل این است که شعرِ فارسیِ دورهٔ اسلامی ادامهٔ کار گوسان‌های پارتی است. در باب راویان، پیش از این، بحث کرده‌ام، در این لحظه می‌خواهم چند نکته در باب نقش مذکّران را در نشر شعر یادآور شوم.

مجالس تذکیر و وعظ که همواره در تاریخ ما دارای نقش سیاسی و فرهنگی بسیار مهمی بوده است هنوز با روش علمی مورد بررسی قرار نگرفته است و ما نمی‌دانیم که جز «قُصّاص و مذکّرین»[2] و مرشدان زورخانه‌ها، چه کسانی حاملان و ناشران فرهنگ در میان توده‌های مردم بوده‌اند. قهوه‌خانه‌های عصر صفوی، فقط در دایرهٔ همین دو سه قرن اخیر شاید نقشی در کنارِ مجالس تذکیر و وعظ داشته باشند. ولی باز هم نقش آنها بسیار ناچیز است.

تصویری که بعضی از مورخان از مجالس وعظ بعضی از این واعظان و مذکّران نقل کرده‌اند از قبیل مجالس وعظ احمد غزالی و قطب‌الدین مظفربن اردشیر عبّادی یا علاءالدین خواری[3] همه نشان دهندهٔ عمقِ نفوذِ این افراد در محیطِ اجتماعیِ عصر است و این ویژگی در فرهنگ ما تا همین پنجاه شصت سال قبل محفوظ بوده و آنچه از مجالس وعظ بعضی از واعظان از قبیل کیوان قزوینی[4] نقل می‌کنند همه گواه بر این حقیقت است.

این مذکّران، با نفوذ عمیقی که در شبکهٔ مساجد و در دوره‌های بعد خانقاه‌ها و رباط‌ها و بعدها تکایا و حسینیه‌ها و منازل خصوصی اشخاص داشته‌اند، از شهرهای بزرگ گرفته تا کوچکترین روستاها، همه جا حضورشان محسوس بوده است. بسیاری از اینان، از اهمیّت شعر، در تهییج احساسات شنوندگان آگاه بوده‌اند و مجلس خویش را با نمونه‌های شعر می‌آراسته‌اند. نه تنها مذکّر و واعظ بر منبر شعر می‌خوانده که گاه شاعری را وادار می‌کرده است که در پای منبرِ او، شعر خویش را بر حاضران عرضه کند چنانکه از این داستان راحة‌الصدور در مورد عبّادی واعظ نامدار و عمادی شاعر مشهور قرن ششم دانسته می‌شود: «شنیدم که عمادی که از شاعران

۱- دیوان سوزنی، ۲۲۲، و مفلس کیمیافروش، ۹۷.

۲- مراجعه شود به کتاب القصّاص و المذکّرین، ابوالفرج بن الجوزی، عنی بنشره و تحقیقه‌الدکتور مارلین سوارتز Merlin L. Swartz، بیروت ۱۹۷۱ که اطلاعات بسیار مهمّی در باب قصه و قصه‌گویان دارد.

۳- راحة‌الصدور، راوندی، چاپ محمد اقبال. ۴۰ و نیز لباب الالباب، ۹ ـ ۲۲۸ که از مجالس وعظ او با شگفتی یاد می‌کند.

۴- در باب کیوان قزوینی و مجالس وعظ او مراجعه شود به پژوهشگران معاصر ایران، هوشنگ اتحاد، ۴۷/۳ ـ ۴۳۶

او [یعنی طغرل بن محمدبن ملکشاه متوفی ۵۲۹] بود، بر عبّادی قصیده‌ای می‌خواند که شعر:

ره می‌بریم و دیده به رهبر نمی‌رسد — کان می‌کنیم و تیشه به گوهر نمی‌رسد

عبّادی بر سر منبر بود. عمادی بدین بیت رسید که:

بر آستان جاهِ تو چرخ ار نداد بوس — عذرش قبول کُن که مگر بر نمی‌رسد

عبادی گفت: امیر عمادی هر آرزو که دارد بخواهد. عمادی ملازم قاضی را که با خود داشت گفت: «به هزار دینار سرخ قرض محبوسم و موکّل این است. وجوه قرض می‌باید.» عبّادی سر فرو بُرد. یکی از مریدان گفت: «ببود» عبادی سر برآورد، گفت: «امیر عمادی چو هزار دینار با قرض دهد فردا دیگر قرضش باید که بخورد.» مردی دیگر گفت: «هزار دیگر ببود.» و عمادی بیاسود. مدح شاعر گویم یا همّت عالم یا ارادت مجلسی؟[1]

این مُذکّران ضمن اینکه نشر دهندگان نمونه‌های برجستهٔ شعر در میان مردم بوده‌اند، حافظان موسیقی ملّی ما نیز بوده‌اند و بسیاری از اینان تا همین اواخر به حُسن صوت و موسیقی‌شناسی و گاه خلاقیّت در حوزهٔ آهنگ‌سازی شهرهٔ آفاق بوده‌اند مثل تاج نیشابوری در قرن نوزدهم و در قرن بیستم برای نمونه صدرالمحدثین اصفهانی که «گوشهٔ صدری» در موسیقی عصر ما از ساخته‌های اوست.[2]

۴۵

در فاصلهٔ میان منبر و «مجالس خاص موسیقی» خانقاه‌ها وجود داشته‌اند که ترکیبی از موسیقی و منبر بوده‌اند زیرا مشایخِ صوفیه در خانقاه بر تخت (چیزی شبیه منبر) می‌نشسته‌اند و مجلس می‌گفته‌اند. ما نمی‌دانیم که قبل از ابوسعید ابوالخیر آیا مشایخ دیگری هم بوده‌اند که در مجلس‌های خویش به جای «آیه» و «حدیث» از «شعر»، آن هم شعرهای عاشقانهٔ رایج در میان عامهٔ مردم سود جسته‌اند یا نه، اما از تصریح مؤلف اسرارالتوحید و مؤلف حالات و سخنان چنین دانسته می‌شود که مسألهٔ شعر خواندن بوسعید بر منبر را، مخالفان او، به عنوان مهمترین نقطهٔ ضعفِ او تشخیص داده بوده‌اند و در محضری که علیه او ترتیب داده بودند و به نزد سلطان غزنین فرستادند یکی از مهمترین ایرادها بر او، این بود که «اینجا مردی آمده است از میهنه و دعوی صوفیی می‌کند و مجلس می‌گوید و بر سر منبر بیت می‌گوید و تفسیر و اخبار

۱- راحة‌الصدور، ۲۰۹ و نیز مقدمهٔ التصفیه فی احوال المتصوفه، از استاد یوسفی، ده به بعد و مفلس کیمیافروش، ۵۱ ـ ۵۰.

۲- این نکته را ممکن است بارها و بارها صاحبنظران موسیقی، در مقالات و کتاب‌هاشان نوشته باشند، ولی در این لحظه اتکای بنده به گفتار شادروان استاد مرتضی عبدالرسولی است که این نکته را طی داستانی لطیف که خود شاهد آن بوده است برایم نقل کرد.

نمی‌گوید»[1] و به روایت و تعبیر صاحب حالات و سخنان گفتند: «شیخ صوفی پدید آمده است. مجلس می‌گوید. و در مجلس نه تفسیر قرآن می‌گوید نه اخبار رسول علیه‌السلام بل که همه بیت می‌گوید».[2]

ولی در دوره‌های بعد در مجالس صوفیه، خواندنِ شعر به صورت‌های مختلف چه بر منبر و تخت و چه در حلقهٔ سماع، به وسیلهٔ قوّال، کاری بسیار رایج بوده است از جمله در مجالس احمد غزالی، چه در خراسان و چه در بغداد.[3]

یکی دیگر از مراکزی که به نشرِ شعر و موسیقی ایرانی، در گذشته، یاری می‌رسانده است زورخانه‌ها بوده است. ورزش باستانی ایران، همانطور که امروز هم مشاهده می‌شود، با شعر و موسیقی آمیختگی عجیبی دارد. بسیاری از صورت‌های این ورزش همراه با شعر و صدای مرشد زورخانه و آوازِ خوشِ او و همراهی ضرب انجام می‌گیرد و طبعاً هم برای ورزشکاران و هم برای حاضران، که در مواردی خیل انبوهی از مشتاقان را، به همراه داشته است مایهٔ آشنایی و پیوند با شعر بوده است و من خود تعدادی از شعرهایی را که از کودکی در حافظه دارم، و گویندهٔ بعضی از آنها را هرگز نتوانستم پیدا کنم، از همین زورخانه‌ها به یاد دارم.

در خیابانِ تهرانِ مشهد، در محلهٔ عیدگاه، از محلات بسیار قدیمی مشهد که در قرن نهم حافظ ابرو از آن یاد می‌کند، جایی که اکنون بازار رضا را ساخته‌اند، قبلاً باشگاه «ورزشی طوس» بود و من بسیاری از اوقاتِ فراغتِ دوران کودکی خودم را وقتی از درس ادیب بر می‌گشتم به تماشای آن می‌رفتم و مسحور صدای گرم مرشد و طنین ضربِ او می‌شدم هنوز هم بعد از قریب نیم قرن،تو گویی دو گوشم برآواز اوست.

با همه کوشش‌هایی که برای روشن شدن مسایل تاریخ زورخانه در این پنجاه سال اخیر انجام شده هنوز هم بسیاری پرسشها برجاست و هیچ کس نمی‌تواند تحولات داخل نظام زورخانه را با اسناد و مدارک مکتوب و علمی روشن کند اما مسألهٔ آمیختگی این ورزش و این نهاد اجتماعی و فرهنگی با شعر فارسی چیزی است که در آن جای کوچکترین تردیدی نیست و شاید بتوان گفت که در انتقال شعر ایرانی قبل از اسلام به شعر دورهٔ اسلامی، این نهاد یکی از مهمترین نهادها بوده است و تاکنون از این بابت مورد غفلت قرار گرفته است. شعر خنیائی و سنّت شعر شفاهی

۱- **اسرارالتوحید**، ۶۹/۱.
۲- حالات و سخنان ابوسعید، ۵۸.

۳- مراجعه شود به **مناهج التوسل فی مباهج السبل** تألیف عبدالرحمن بن محمد بسطامی، از قرن هشتم، چاپ الجوائب، قسطنطنیه ۱۲۹۹ هـ. ق که نشان می‌دهد در بغدادِ عصر احمد غزالی آغاز قرن ششم هنوز، در خانقاه‌ها، به شعر فارسی سماع می‌کرده‌اند، نیز موسیقی شعر ـ ۷ ـ ۴۷۸.

ماقبل اسلامی ما را، همین زورخانه، به عصر اسلامی انتقال داده است و به علت همراهی با ضرب و شاید دیگر آلات موسیقی، احتمالاً از مجالس تذکیر و وعظ هم اهمیّت آن ــ در این مورد خاص ــ بیشتر بوده است.

دربارهٔ نقش فضایل خوانان و مناقب خوانان، در انتشار و گسترش شعر فارسی، بهترین سندی که موجود است تصریحات مؤلف کتاب «فضایح» و ردیّهٔ آن یعنی کتاب «نقض»[1] است مؤلف کتاب «فضایح» که کتاب خود را در ردّ عقاید شیعیان و به گفتهٔ خودش رافضیان نوشته است و احتمالاً در اواسط قرن ششم (حدود ۵۵۰) در نقد جنبه‌هایی از فعالیّت سیاسی و تبلیغاتی روافض که عده‌ای را مأمور می‌کرده‌اند تا در بازارها شعرهایی در مناقب امامان شیعه بخوانند و توجّه مردمان را به حقّانیت آنان جلب کنند، می‌گوید: «و در بازارها «مناقب خوانان» گنده دهن فرا داشته‌اند که ما منقبت امیرالمؤمنین می‌خوانیم و همه قصیده‌های پسر بنان رافضی و امثال او می‌خوانند و جمهور روافض جمع می‌شوند، همه وقیعتِ صحابهٔ پاک و خلفای اسلام و غازیان دین است که می‌خوانند. و صفات تنزیه ــ که خدای راست جلّ جلاله ــ و صفت عصمت ــ که رسولان خدای راست علیهم السلام ــ و قصهٔ معجزات ــ که الاّ پیغمبران خدای را نباشد ــ به شعر کرده، می‌خوانند و به علی بوطالب می‌بندند.»[2]

از این عبارت مولف «مثالب» روشن می‌شود که نوع شعرهایی که این مناقب خوانان در بازارها می‌خوانده‌اند، دارای دو ویژگی بوده است.از یک سوی وقیعت و بدگویی نسبت به صحابهٔ رسول و خلفای اسلام و غازیان دین بوده است و از سوی دیگر مدایحی در حقّ امام علی‌بن‌ابیطالب علیه‌السلام که در آن مدایح نوعی اغراق در حق او بوده است. و هم از تصریح مولف «مثالب» پیداست که وقتی این مناقب خوانان به بازارها وارد می‌شده‌اند و شروع به خواندن آن شعرها می‌کرده‌اند «جمهور روافض» جمع می‌شده‌اند برای شنیدن و احتمالاً تشویق خوانندهٔ شعرها. و جای دیگر، مؤلف مثالب، از این جماعت رافضیان که برای تشویق این شعرخوانان در ویرانه‌ها جمع می‌شده‌اند بدین گونه یاد می‌کند: «و به قول شاعرکان بداعتقاد مُفسد بی‌نماز خمّار، که شعرهای رکیک گفته‌اند و در بیرانه‌ها جمع شده می‌خوانند و این

۱- در سال ۵۵۶ به عبدالجلیل قزوینی رازی خبر دادند که شخصی کتابی نوشته به نام «**بعض فضایح الروافض**» و او بعد از مدتی به نقد آن کتاب پرداخته و کتاب خود را که «**نقض بعض فضایح الروافض**» نام دارد تألیف کرده است و تمام اقوال آن مؤلف را ــ که از مذهب تشیّع به مذهب اهل سنّت گرویده بوده است ــ نقد کرده است و همه را مجعول دانسته است.

۲- نقض فضایح الروافض، ۶۴.

خواجگانِ رافضی گاوریش احمق روی عوان ابله دیدار بی‌تمیز، همه بردین و دینداران کینور با دل‌ها پر غلّ و غش و کین جمع شده و بر آن دروغ‌ها معتکف ببوده و این بهتان‌ها را به جـان خریدار شده و آن محالات را در هیچ تاریخی و اثری از نقل ثقات، اثری نه.»[1] و منظورش این است که اینان در مراکز تجمّع مردمان، در شهرها، چنین امکانی ندارند. به همین دلیل صاحب «نقض» در پاسخ او می‌گوید: چنین نیست و مناقب خوانان در همه جا، با دلگرمی و شجاعت تمام، منقبت و مدح آل رسول را می‌خوانند چه در مسجد عتیق و چـه در دروازهٔ زادمـهران و مصلحگاه و هیچ منکر و جاحدی هم ندارند: «پنداری ندیده است و نشنیده است کـه مـناقب خوانان در قطب روده و برشتهٔ نرصه* و سربلیسان* و مسجد عتیق*[2] همان خوانند که به دَرِ زادمهران و مصلحگاه، و بحمدالله هیچ مسلمان، منقبت و مدح آل رسـول را مـنکر و جـاحد نباشد.»[3] و باز در جای دیگر از حوزهٔ مناقب خوانی یاد می‌کند، وقتی که مؤلف مثالب می‌گوید: «رافضیان این همه مناقب‌ها بدان خوانند تا عوام‌الناس و کودکان دگر طوایـف را از راه بـبرند.» می‌گوید: «دروغی ظاهر و بهتانی عظیم است و دلیل برین آن است که اگر غرض این بودی از خواندن مناقب، بایستی که به قم و کاشان و آبه و بلادِ مازندران و سبزوار و دیگر بقاع، که الاّ شیعه نباشند، نخواندندی. و معلوم است که آنجا بیشتر خوانند.»[4]

نکتهٔ دیگر این که شعرهایی که این مناقب خوانان می‌خوانده‌اند از نوع مناقب رایج در شعر شعرای معروف شیعی از قبیل کسائی و فـردوسی و حـتی سـنائی نـبوده است، بـلکه بـیشتر شعرهای«پسر بنان رافضی» را می‌خوانده‌اند. این پسر بنان رافضی کـه اسـتاد مـحدث اُرمـوی رضوان‌الله علیه در باب او توضیحی نداده است، ظاهراً باید همان «عبدالملک بن بنان» باشد که وقتی مؤلف نقض می‌خواهد فهرست مفاخر شیعه را در قلمرو شعر فارسی بر شمارد بـعد از فردوسی و فخری جرجانی و کسائی از او یاد می‌کند و می‌گـوید: «فخری جرجـانی شـاعی (= شیعی) بوده است و در کسائی خود خلافی نیست که همه دیوان او مدایح و مناقب مصطفی و آل مصطفی است علیه و علیهم السلام و عبدالملک بن بنان رحمةالله علیه مؤید بوده است به تأیید الهی...»[5] از این تأکیدی که مولف «نقض» در ستایش عبدالملک بن بنان دارد که «مؤیّد بوده است به تأیید الهی» دانسته می‌شود که اوّلاً او در این تاریخ درگذشته بوده است و بنابراین باید از

۱- همانجا، ۷۹ ـ ۷۴

۲- کلماتی که با ستاره مشخص شده است نام اماکنی است که در آن ایّام در ری شهرت داشته و بعدها از میان رفته است.

۳- همانجا، ۷۹ ـ ۷۴.

۴- همانجا، ۷۷.

۵- همانجا، ۲۳۱.

شعرای اواخر قرن پنجم یا اوایل قرن ششم باشد، دیگر اینکه وی در کار شاعری ــ به ویژه در ستایش آل رسول و نکوهش دشمنان ایشان ــ فردی شاخص و ممتاز بوده است که توفیقات او را «تأیید الاهی» تلقی می‌کرده‌اند و شاید هم به علّت همین افراطی که در ستایش و نکوهش داشته است، با همه انتشاری که شعرش در بازارها و بر سر زبانها، در آن روزگار داشته، امروز هیچ اثری ظاهراً از او باقی نیست، جز همان دو بیتی که صاحب نقض به مناسبتی نقل کرده است.[1] از توضیحی که صاحب «فضایح»، جای دیگر در باب او می‌دهد می‌توان اطمینان حاصل کرد که وی از مردم قم بوده است زیرا در نقد عقاید شیعه می‌گوید: «و این بوده است اعتقاد پوربنان قمی و علی متکلّم رازی و در اشعار و مناقب این گفته‌اند.»[2]

در مقابل این مناقب خوانان ــ که طبعاً قلمرو جغرافیائی محدودتری داشته‌اند ــ جمع «فضایل خوانان» بوده‌اند که عیناً همان نقش مناقب خوانان را عهده‌دار بوده‌اند و با خواندن شعر در بازارها، عقاید گروهِ مقابل، یعنی اهل سنّت را، تبلیغ می‌کرده‌اند و طبعاً مورد توجه آن گروه بوده‌اند. مؤلف «نقض» بعد از نقل عبارات صاحب «فضایح» دربارهٔ «مناقب خوانان» می‌گوید: «امّا جواب این فصل آن است که عجب است که این خواجه بر بازار مناقب خوانان را می‌بیند که مناقب می‌خوانند و «فضایل خوانان» را نمی‌بیند که بیکار و خاموش نباشند. و هر کجا قمّاری خمّاری باشد که در جهانش بهره‌ای نباشد و به حقیقت نه فضل بوبکر داند نه درجهٔ علی شناسد، برای دام نان، بیتی چند در دشنام رافضیان از بر بکرده و در سرمایه گرفته و مسلمانان را دشنام می‌دهد و لَعنت ناوَجْه می‌کند و آنچه می‌ستاند به خرابات می‌برد و به غنا و زنا می‌دهد و بر سبلت قَدَریان و مجبّران می‌خندد و این قاعدهٔ نو نیست که فضایلی و مناقبی در بازارها فضایل و مناقب خوانند. اما ایشان (= مناقب خوانان) همه توحید و عدل و نبوت و امامت و شریعت خوانند و اینان (= فضایل خوانان) همه جبر و تشبیه و لعنت.[3]

از تأمل در عبارات صاحب نقض چند نکتهٔ دیگر دربارهٔ این دو گروه دانسته می‌شود؛ نخست آن‌که، دست کم در حدّ ادعای مؤلف نقض، این گروه فضایل خوانان، بیشتر مردمی حرفه‌ای بوده‌اند و کاری که می‌کرده‌اند از سر اعتقاد نبوده است بلکه این عمل ایشان نوعی کسب و کار و ممرّ معیشت بوده است و «برای دام نان.» به لحاظ موضوعی نیز شعرهایی که این فضایل خوانان، در بازارها، می‌خوانده‌اند شامل توهین به شیعیان و لعنت برایشان بوده است و

۱- همانجا، ۳۲۷ به نام عبدالملک بنان، دو بیت در مدیح امام علی بن‌ابیطالب علیه‌السلام نقل کرده است و ظاهراً استاد محدث متوجه عینیّت این دو نام یعنی «عبدالملک» بنان و «پوربنان قمی» نشده است.

۲- نقض فضایح الروافض، ۵۳۹.
۳- همانجا، ۶۵.

تحریک‌آمیز، در صورتی که مناقب خوانان از طریق شعرهایی در «توحید» و «عدل» و نبوّت و امامت و شریعت، کار خود را دنبال می‌کرده‌اند. نکتهٔ دیگری کـه از عـبارات صـاحب «نـقض» می‌توان فهمید اشاره‌ای است که وی به سابقهٔ تاریخی فضایل خوانی و مناقب خوانی دارد و می‌گوید: «این قاعدهٔ نو نیست که فضایلی و مناقبی در بازارها فضایل و مناقب خوانند.» پس باید سابقهٔ تبلیغات سیاسی از راه شعر، به قرن پنجم و شاید هم دوره‌های قدیمتر برسد، یعنی عصر آل‌بویه.

مؤلف «فضایح»، در بخش‌های دیگر کتاب خویش توضیحات بیشتری دربارهٔ نوع شعرهای مناقب خوانان، از دیدگاه موضوع، آورده است و مدعی شده است که این مناقب خوانـان «در بازارها و مغازی‌ها می‌خوانند که علی را به فرمان خـدای تـعالی در مـنجنیق نـهاده و بـه ذات السلاسل[1] انداختند تا به تنهایی آن قلعه را ــ که پنج هزار مرد در او بود تیغ زن ــ بستد. و علی دَرِ خیبر به یک دست برکند، دری که به صد مرد از جای خود بجنبانیدندی و به دستی می‌داشت تا لشکر بدان گذر می‌کرد[2] و بوبکر و عمر و عثمان و دیگر صحابه ــ از حسد بر علی ــ بر آن در، آمد و شد می‌کردند تا علی خسته گردد و عجزش ظاهر گردد.»[3] این مغازی‌ها ظاهراً منظوم بوده است از نوع علی نامه[4] و حملهٔ حیدری و شاید هم هستهٔ نخستین حماسه‌های مذهبی شیعی بوده است. نکتهٔ قابل یادآوری در این مورد سخنی است که صاحب «نقض» در پاسخ این گفتار مؤلف «فضایح» آورده است و از درگیری‌های دیگری در درون این ستیزه‌ها خبر می‌دهد. به عقیدهٔ مؤلف «نقض» متعصبان بنی‌امیه و مروانیان ــ بعد از قتل حسین (ع) ــ با فضیلت و منقبت علی طاقت نمی‌داشتند. جماعتی خارجیان از بقیّت سیف علی[5] و گروهی بددینان را به هـم جـمع

۱- ذات السلاسل، بارویی بوده است در شام که پیامبر جمعی از صحابه را برای گشودن آن فرستاده است. **آفرینش و تاریخ**، چاپ آگاه، ۷۰۹/۲ و **بحارالانوار**، ۲۱، ۶۶ به بعد.

۲- مطهربن طاهر مقدسی، در **آفرینش و تاریخ** ۷۰۷/۲ به این مسأله و نظرگاه شیعه اشارت دارد.

۳- **نقض فضائح الروافض**، ۶۵.

۴- **علی نامه**، منظومه‌ای است حماسی و با زبانی بسیار کهن از قرن پنجم دربارهٔ جنگ‌ها و مناقب امـام علی بن‌ابیطالب که در سال ۴۸۲ هـ . ق سروده شده است فیلم شـمارهٔ 2578 قـونیه در کـتابخانهٔ مـرکزی دانشگاه تهران مراجعه شود به فهرست میکروفیلم‌های مرکزی دانشگاه تـهران، مـحمدتقی دانش‌پـژوه. ج ۱۴۳/۱. و مقالهٔ «حماسه‌های شیعی از قرن پنجم» به قلم نویسندهٔ این سطور در تحلیل آن در **مجله دانشکده ادبیات دانشگاه مشهد**.

۵- یعنی خوارجی که از شمشیر امام علی بن ابیطالب جان سالم به در بردند.

کردند تا مغازی‌ها به دروغ و حکایات بی‌اصل وضع کردند در حق رستم و سُرخاب و اسفندیار و کاووس و زال، و غیر ایشان، خوانندگان را بر مُربّعات اسواق[1] بلاد متمکّن کردند تا می‌خوانند. تا رد باشد بر شجاعت و فضل امیرالمؤمنین. و هنوز این بدعت باقی مانده است. که به اتفاق امّت مصطفی مدح گبرکان خواندن بدعت و ضلالت است.»[2]

یک نکتهٔ مهم از پاسخ مؤلف نقض قابل استنباط است که معرکه‌گیران (هنگامه‌دارها) در مناطق پرجمعیت و مراکزی که تودهٔ مردم در آن انبوه بوده‌اند و غالباً مرکز تجمّع مردمان فاسد بوده است، هنگامهٔ (معرکهٔ) فضایل‌خوانی خویش را به پا می‌داشته‌اند و مولف نقض با طنز پوشیدهٔ خویش، صاحب «فضایح» را بدان گونه اماکن فرا می‌خواند تا از این رهگذر برای او دو مقصود حاصل شود. یکی از این دو مقصود شنیدن فضایل خوانی هم مذهبان او است و دیگری را به کنایه و سکوت واگذار کرده است: «خواجه اگر منقبت علی از مناقب خوانان نمی‌تواند شنید، باید که بدان هنگامه‌ها می‌رود به زیر طاق با جگر* و صحرای در غایش* که این مصنّف را در آن هنگامه‌ها از دو گونه مقصود حاصل است!»[3]

نقش مؤثر و اجتماعی این گونه شعر خواندن‌ها تا بدانجا بوده است که دولت مردان عصر در مقابل ایشان به سخت‌ترین رفتاری معامله می‌کرده‌اند چنان که به تصریح صاحب «فضایح» در دوره‌های قبل از تألیف کتاب او، زبان عده‌ای از این مناقبیان را بُریده‌اند و یک مورد آن در حق بوطالب مناقبی بوده است که در ساری مناقب خوانی می‌کرده است و «هجو صحابهٔ پاک و قدح ـ زنان رسول» و به فرمان «سلقم» دختر ملکشاه زبانش را بریده‌اند.[4] و عین همین رفتار را در حق یکی از فضایل خوانان در قزوین کردند، به این معنی که به دستور خواجه ابوبکر خسروآبادی، در قزوین صدیقک فضایل خوان را پاره پاره کردند[5] البته مؤلف «نقض» توضیح می‌دهد که این رفتار خسروآبادی با صدیقک فضایل خوان هیچ ربطی به امور اعتقادی نداشته و ظاهراً امری شخصی بوده است و گرنه این خلاف عُرف و قاعده است که در «دارالسلطنهٔ قزوین» که مرکز اهل سنّت و جماعت بوده است، فضایل‌خوانی را به چنین سرنوشتی گرفتار کنند.

مهمترین نکته‌ای که از این میان به دست می‌آید این است که گویا ترکان سلجوقی، پس از

۱- مُربّعات اسواق، چهار سوی اصلی بازارهای شهر چهارسوها را مربّعه می‌گفته‌اند مانند مربّعهٔ کرمانیان نیشابور که در متون عربی آن را مربعه می‌گویند و در متون فارسی چهارسوی. مراجعه شود به **تعلیقات اسرارالتوحید**، ۲/۸ ـ ۷۳۷.

۲- **نقض فضایح الروافض**، ۶۷.

۳- همانجا، ۶۷.

۴- همانجا، ۱۰۸.

۵- همانجا، ۱۰۹.

آنکه از رهگذر سنّت و سنّی‌گری و به ویژه کلام اشعری قدرت را قبضه کردند و با تمام مبانی ملّی و عناصر فرهنگ ایرانی و خردگرایی ایرانی در افتادند و هر کجا جنبشی علیه ایشان بود، به نیروی «سنّت» آن را در هم شکستند و با نام «بدعت و الحاد» آن را کوبیدند، در دورهٔ تألیف این دو کتاب، یعنی در نیمهٔ دوم قرن ششم، برای اینکه دامنهٔ نفوذ و قدرت خود را به تمام ابعاد زندگی و محیط اجتماعی ایران گسترش دهند، نرمشی در برابر شیعه از خود نشان می‌داده‌اند و انتخاب وزرای شیعه در این دوره یک سیاست کلی سلاجقه بوده است برای گسترش دامنهٔ نفوذ ترکان سلجوقی. صاحب مثالب می‌گوید «و چون در بازارها این شعرهای محال (= مناقب‌ها) خوانند و ترکان بشنوند ــ و خود ندانند که آن چیست.» و بعد توضیح می‌دهد که در گذشته که حکام ترک بر اسرار روافض آگاه بودند، وضع چنین نبود «و آنها که پیش از این بر سرّ و رمز روافض واقف بودند، دانستند که چند را از این مناقبیان رافضی زبان ببریدند و در ساری خاتون سعیده، سلقم بنت ملکشاه رَحِمَهُالله ــ که زن اصفهبد علی بود ــ بوطالب مناقبی را زبان بفرمود بُریدن که اندر آن بیشه (= مازندران) گریخته بود و هجو صحابهٔ پاک و قدح زنان رسول خدای می‌خواند» صاحب «نقض» در پاسخ این گفتار مؤلف مثالب، پرده از بعضی مسائل برمی‌دارد که نشان می‌دهد حکومت سلاجقه برای نزدیک شدن به شیعه علاوه بر انتخاب وزرای شیعه، به دیگر فعّالیت‌های فرهنگی شیعه نیز روی خوش نشان می‌داده و مناقب خوانان را نوعی تشویق هم می‌کرده است «ترکان عالم و عاقل‌اند و جهانبانی و جهانداری به هرزه بدیشان نیفتاده است و حُرمت مناقب‌خوانان که دارند از اعتقاد پاکیزه و دوستی امیرالمؤمنین باشد، که مردان، مردان را دوست دارند. و خصومتی که این خواجهٔ نوسنّی[1] را با علی و با اولادش و مدّاحان او هست، ترکان را نیست.»[2]

این مناقب خوانان و فضایل خوانان، در سایهٔ تضادهای ایدئولوژیک جامعه اندک اندک تبدیل به اسطوره و رمز و صاحب مقام قدسی می‌شدند و شیعیان چنین شایع کرده بودند که وقتی زبان بوطالب مناقبی را بریدند «شب علی مرتضی را به خواب دید و زبان در دهان او کرد و حالی نیک و درست شد و تا چهل سال بعد از آن تاریخ، در ری و قم و قزوین و کاشان و آبه و نیشابور و سبزوار و جرجان و استراباد و بلاد مازندران، زهد و توحید و مناقب و فضیلت می‌خواند.»[3] از سوی دیگر اهل سنّت در حق این مناقب‌خوانان، افسانه‌های دیگری می‌پراکندند

۱- خواجهٔ «نو سنّی» کنایه از مؤلف «**فضایح**» است که بنابر دعوی خودش در آغاز شیعی بوده و سپس «مستبصر» شده است.

۲- **نقض فضایح الروافض**، ۱۰۸.

۳- همانجا، ۱۱۰ ــ ۱۰۹.

مثلاً عقیده داشتند که یکی از این مناقب‌خوانان به نام بُلعمید مناقبی که از ری به ساری رفته بود و در آنجا «قدح صحابه» می‌خواند «به فرجام در آخر عمر، شکلش بگردید و سرش، به لَـقوه، چون سَرِ خوکان شد. و بمرد»[1] و از سوی دیگر شیعیان و طرفداران مناقبیان، می‌کوشیده‌اند که همین گونه افسانه‌ها را در حق فضایل خوانان اهل سنّت شایع کنند و می‌گفته‌اند که «بیکانک»[2] فضایل‌خوان، «بنمرد، تا ده علّت موحش بر وی ظاهر شد که همه مردم ری دیدند و یکی از آن خود لقوه بود.»[3]

ترکان سلجوقی، گویا، به این نتیجه رسیده بوده‌اند که به درون عناصر ملی محیط فرمانروایی نمی‌توانند نفوذ کنند، بهتر است که به جلد دین وارد شوند، بعدها که با «سنی شدن» نتوانستند مبارزات مردم را فرو نشانند، چنین تشخیص دادند که اگر در جلد تمایلات شیعی فرو روند می‌توانند با آن بقایای عناصر ملی ــ که خود را در سر و شکل قصهٔ رستم و سُرخاب و زال و اسفندیار، نگهبانی می‌کرد ــ به راحتی درافتند. و این از همین ماجرای مناقب خوانان و فضایل خوانان، در این عصر، قابل استنباط است. وقتی مؤلف «فضایح» می‌گوید مناقب‌خوانان «مغازیها خوانند که آن را اصلی نباشد.» پاسخ مؤلف نقض این است که این سنّت بنی‌امیه و مروانیان است‌که «بعد از قتل حسین، با فضیلت و منقبت علی طاقت نمی‌داشتند، جماعتی خارجیان.. و گروهی بددینان را به هم جمع کردند تا مغازی‌های به دروغ و حکایات بی‌اصل وضع کردند در حق رستم و سُرخاب و اسفندیار و کاووس و زال و غیرایشان و خوانندگان بر مُربّعات اسواق بلاد متمّن کردند تا می‌خوانند تا رد باشد بر شجاعت امیرالمؤمنین و هنوز این بدعت باقی مانده است.[4]

جای دیگر که مؤلف «فضایح» از نزدیک شدن روافض به قدرت اظهار هراس کرده و گفته است «اکنون کدخدایان همه ترکان و حاجب و دربان و مطبخی و فرّاش بیشتر رافضی‌اند و بر مذهب رفض مسأله می‌گویند و شادی می‌کنند بی‌بیمی و تقیه‌ای.» و این کار را خلاف سوابق امر در زمان محمد ملکشاه دانسته که اگر امیری، کدخدایی رافضی داشت رشوت‌ها می‌داد تا او را سنّی کنند. از پاسخ مؤلف نقض دانسته می‌شود که شیعیان به دستگاه سلطنت بسیار نزدیک بوده‌اند و از اینکه چنان هشداری داده شده است، در خشم شده و می‌گوید: «اما آنچه بر اُمرا و ترکان تشنیع زده است که کدخدای و حاجب و فراش و مطبخی و دربان، رافضی دارند؛ اگر از اُمرا

۱- همانجا. ۱۱۰.

۲- بیکانک، در باب هویّت تاریخی او بیشتر از این اطلاعی به دست نیامده است.

۳- **نقض فضایح الروافض**، ۱۱۲.
۴- همانجا، ۶۷.

و ترکان عارف و عاقل‌تر است به کار ایشان، باید که نصیحت به شفقت بکند و اگر نه زبان و قلم از مساوی و مثالب بزرگان دین و دولت کوتاه دارد که به زبان سگ دریای بزرگ آلوده نشود.»[1]

ادامهٔ کار فضایل خوانان و مناقب‌خوانان از یک سوی و ادامهٔ کار راویان بازار خوان از سوی دیگر، همان چیزی است که در قرون اخیر به صورت کار درویشان دوره گرد، همه جا دیده شده است به ویژه از عصر صفویه به بعد. کمتر کسی است که حتی همین غوغای آهن و سیمان، هنوز هم بازمانده‌های این گونه درویشان را ـ که در کوچه‌های شهرها و شهرک‌ها و مراکز ولایات حرکت می‌کنند و شعرهایی را به آوازگاه خوش و گاه ناخوش خویش می‌خوانند ـ ندیده باشد و از نوادِرِ حرف‌های گفتنی این که بعضی از ایشان، با رُشدِ تکنولوژی جدید مجهّز به دستگاههای ضبط صوت هم شده‌اند. نواری از نوارهای موردِ نظر خویش را در یکی از این دستگاهها قرار می‌دهند و با روشن کردنِ آن و حرکت در کوچه‌ها از مردم خواستارِ پول می‌شوند.

بی‌گمان از این شکل مبتذل نوارِکاستِ درویشان مُدِرن اگر صرف نظر کنیم می‌توانیم بپذیریم که در نشر نمونه‌هایی از شعر و در کنارِ آن در حفظ و اشاعهٔ مقام‌ها و گوشه‌هایی از موسیقی ملّی ما، این درویشان دوره گرد از همان آغاز پیدایش این راه و رسم تا حدود نیم قرن قبل، نقش بسیار مؤثری داشته‌اند.

در نظام خانقاه، یکی از مسائل بحث‌انگیز این بوده است که آیا خادم خانقاه، در شرایط خاصی، حقّ «سؤال» دارد یا نه؟ یعنی اگر درویشان خانقاه او، برای گذران زندگی روزانه‌شان در تنگنا بودند، او می‌تواند در بازار به گدایی بپردازد. یا نه؟ بسیاری از مشایخ این امر را نمی‌پذیرفته‌اند و بعضی آن را اباحه می‌کرده‌اند. در صفوةالتصوف ابن طاهر مقدسی معروف به ابن القیسرانی که از آثار قرن پنجم هجری است نوعی اشاره به این امر دیده می‌شود[2] ولی صاحب اوراد الاحباب، در قرن هشتم، آن را به نوعی تجویز می‌کند که «در راه در ویزه نکند الاّ آنک ضرورت باشد.»[3]

و تردیدی نباید داشت که این راه و رسم گردش درویشان در کوچه‌ها و خواندن شعر به همراهِ

۱- همانجا، ۱۱۴.

۲- **صفوةُالتّصوف**، محمدبن طاهر مقدسی معروف به ابن القیسرانی. چاپ مصر ۱۳۶۸ هـ . ق. ادارةالطباعةالمنیریّه ۹۴ و نیز مقالهٔ نگارنده با عنوان «نظام خانقاه در قرن پنجم به روایت ابن القیسرانی» در مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه مشهد شمارهٔ سوم و چهارم سال بیست و ششم، پاییز و زمستان ۱۳۷۲، **یادنامهٔ استاد دکتر احمدعلی رجائی بخارایی**، ص ۵۹۷.

۳- **اورادالاحباب**، ۱۶۲ و ۲۷۴.

مقام‌هایی از موسیقی، برخاسته از درون این امر است که بعدها تبدیل به نوعی گدایی موسیقایی و ادبی شده است. خوب یا بد، هر چه بوده است این هم یکی از راه‌های اشاعهٔ شعر و موسیقی در میان توده‌های وسیع مردم کوچه و بازار بوده است. از مرحوم سیداحمد ادیب پیشاوری روایت کرده‌اند که گفته است «مرا حِدّ آن نیست که بگویم فلان غزل حافظ بهتر از فلان غزل است، ولی این قدر می‌توانم بگویم که من سه دفعه در عمرم از مطالعهٔ کلمات بزرگان به حدّی تحت تأثیر واقع شده‌ام که هَزّهٔ ذوق و وَجد مرا بر آشفته و دگرگون ساخته، چنان که یکسره مدهوش شده و تعادل و توازن خود را از دست داده بر زمین افتاده‌ام یکی از آن دفعات هنگامی بود که این اشعار را مطالعه می‌کردم:

زانِ یارِ دلنوازم شکری است با شکایت گر نکته‌دانِ عشقی بشنو تو این حکایت[1]

و بار دیگر وقتی بوده است که به گفته مرحوم علی عبدالرسولی شاگرد و ناشر دیوان او، در جوانی «روزی با بازارِ پیشاور می‌گذشت درویشی به آهنگی خوش از مثنوی قصّهٔ حُدَیبیّه و صلح پیغمبر با مشرکین مکّه می‌خواند. چون بدین بیت رسید:

ناگهان در حقِ آن شمع رُسُل دولتِ انّـا فـتحنا زد دهـل[2]

ادیب از شنیدنِ آن چنان از خود بیخود شد که سرِ خویش به دیوار کوفت و بشکست و خون جاری شد، از این پس کتاب مثنوی را مصاحب دائم و رفیق ملازم خود قرار داد.[3]

یکی دیگر از مراکزِ نشرِ شعر و قرائت شعر بر جمع و احتمالاً به آواز و با «حُسنُ ادا» قهوه‌خانه‌هایی است که از عصر صفوی داشته‌ایم و هیچ معلوم نیست که قبل از عصرِ صفوی آیا چیزی که قهوه‌خانه از درون آن نشأت گرفته باشد وجود داشته یا نه؟ به هر حال تذکره‌های مربوط به عصر صفوی از قبیل تحفهٔ سامی و تذکرهٔ نصرآبادی پُر است از شواهدی در باب کیفیّت نشر شعر از طریق این قهوه‌خانه‌ها. نصرآبادی در شرح حال ملا شکوهی همدانی می‌گوید: روزی به اتفاق میرآگهی[4] در قهوه‌خانهٔ عرب ــ که پسران زلف دار در آنجا می‌بودند ــ نشسته بود که شاه عباس ماضی به قهوه‌خانه می‌آید. از ملاشکوهی می‌پرسد که چه کاره‌ای؟ می‌گوید که شاعرم. شعر از او طلبید. این بیت را خواند:

مابیدلان به باغِ جهان همچو برگ گل پهلوی یکدگر همه در خون نشسته‌ایم

۱- **بحثی در تصوف**، دکتر غنی، ۲۵.

۲- در **نسخه‌های مثنوی**، ۲۵۸/۲، ابیات این داستان اختلاف بسیار دارد، در چاپ نیکلسون بدین گونه است.

وقت واگشتِ حُدیبیّه به ذُل دولتِ انـا فـتحنا زد دُهُـل

۳- مقدمهٔ **دیوان ادیب پیشاوری**، ۲.

۴- **تذکرهٔ نصرآبادی**، همان چاپ، ۲۵۵.

شاه تحسین می‌فرمایند و می‌گویند که عاشق را به برگ گل تشبیه کردن اندکی ناملایم است.[1] در این محیط، اندک اندک، قهوه‌چی‌ها هم، شاعر می‌شده‌اند، چنان که در شرحِ حال صابر لاهیجی، نصرآبادی می‌گوید: در اوایل حال به تجارت از راه دریا به اروس می‌رفت. کشتی او شکسته، به هزار تعب به سلامت بیرون آمد. به علّتِ پریشانی قهوه‌چی شد. از آن عملِ دلگیر بود چنانچه در آن باب گفته:

کسی که آتش قلیان طلب کند گویم   چنان «به چشم» که بیرون جهد زدیده شرار[2]

و غالباً میان این شعرا با قهوه‌چی و کارگران جوان قهوه‌خانه‌ها روابط عاشقانهٔ حادی برقرار می‌شده است.[3]

این ضرب‌المثل عربی که در شعر حافظ نیز انعکاس یافته است و می‌گوید: «القاصّ لایُحبُّ القاصّ»[4] گویا به حَدّ کافی مورد بحث و بررسی قرار نگرفته است. علّت اینکه «قصه‌گو قصه‌گو را دوست ندارد»، این است که این قصه‌گویان، در میدان‌های عمومی شهر و در سرِ چهارراه‌ها، هنگامهٔ خویش را گرم می‌کرده‌اند و طبعاً هجوم حاضران به شنیدن یکی از این قصه‌گویان معرکهٔ آن دیگری را سرد و بی‌رونق می‌کرده است به این دلیل می‌گفته‌اند: القاصّ لایحبُّ القاص. پیشینهٔ قصه‌گویی، در ایران باستان مثل هر جای دیگر جهان، پیشینه‌ای کهن است و قصه‌های ایرانی، حتی در محیط عربی جاهلیت هم طرفداران خاص خود را داشته است.[5] و بسیاری از این قصه‌ها صورت منظوم داشته است امّا آمیختن قصه‌گویی با شعر در دورهٔ اسلامی نیز بسیار عهدی کهن دارد زیرا می‌دانیم که بخش قابل ملاحظه‌ای از سخنان این قصه‌گویان را نیز شعر تشکیل می‌داده و این شعرها را غالباً با آوازخوش بر حاضران قرائت می‌کرده‌اند و بدین گونه سبب انتقال و نشر شعرها در میان مردم می‌شده‌اند.

بدین گونه یکی از رسانه‌های بسیار عمدهٔ شعر، در سرزمین ما، طبقهٔ قصه‌گویان یا قُصّاص بوده‌اند. قصه‌گویی از لوازم زندگی شهری و مدنی در جوامع اسلامی بوده است و در هر کتاب

۱- همانجا، ۲۳۹.   ۲- همانجا، ۳۷.

۳- همانجا، ۳۸۸ در شرح حال شیدای زرگر تبریزی.

۴- ضربُ‌المثل «القاصّ لایحبُّ القاصّ» در التمثیل و المحاضره، ثعالبی، ۱۷۰ و در شعری منسوب به حافظ آمده است **دیوان حافظ**، چاپ قدسی، به اهتمام عزیزالله کاسب، از معاصران رسول، انتشارات رشیدی، ۱۳۶۴، تهران، ۳۹۰.

۵- نضربن حارث مردی بازرگان بود که قصهٔ رستم و اسفندیار و دیگر اساطیر ایرانی را، در ایران آموخته بود و در محیط حجاز آن را روایت می‌کرد و داستان او در میان مفسران معروف است، برای نمونه **کشف الاسرار**، میبدی، ۳۲۶/۲ و ۴۸۶/۷.

«جِنبَه» و شعری که نگاه کنیم فصلی را ویژهٔ وظایف آنها، درکنارِ واعظ و فقیه و مؤذّن و خطیب و امثال ایشان می‌توانیم ببینیم. سُبکی (۷۲۷ ـ ۷۷۱) در کتاب معیدالنعم که نوعی توصیف مشاغل در زندگی شهری عصر اوست، دربارهٔ «قصه‌گوی» چنین نوشته است: «کسی است که در راهگذارها می‌نشیند و به یادکردِ آیات و احادیث و اخبار سلف می‌پردازد»[1]

شاید در عصر او و در محیط زندگی او قصه‌گوی چنین وضعی داشته است ولی اسناد و مدارک دیگر نشان می‌دهد که قصه‌گویانی بوده‌اند که در دربارها و در خدمت ارباب قدرت می‌زیسته‌اند و کار ایشان سرگرم کردن حاضران در این مجالس، به ویژه مجلس پادشاه یا صاحب قدرت اصلی، بوده است. و اینان کارشان نقل حکایات و داستان‌ها بوده و در خلال این داستان‌پردازی‌ها، از انواع شعرها، برای تصویر حوادث داستان بهره می‌جسته‌اند.

از بهترین اسناد موجود که شیوهٔ کارِ قصه‌پردازان و پیوند کار ایشان را با شعر روشن می‌کند کتاب ارجمند «طراز الاخبار» عبدالنبی فخرالزمانی قزوینی (متولد ۹۹۸ و متوفی بعد از ۱۰۴۱ هـ ق) است مؤلف این کتاب را در یک مقدمه و چهار طراز و یک خاتمه تدوین کرده است. مقدمه در باب پیشینهٔ قصه‌گویی است و طبقه‌بندی انواع قصه‌ها در چهار نوع «رزمی»، «بزمی»، «عشق و عاشقی» و «عیّاری» و در خاتمه نیز به تکمیل آنچه در چهار طراز اصلی نیاورده است پرداخته، هر طراز جداگانه شامل دوازده فصل است و هر فصل شامل بخش عظیمی از شعرها و نمونهٔ نثرها مناسب نقل و نقّالی و قصه‌پردازی. مثلاً در طراز اول که ویژهٔ داستان‌های بزمی است، مؤلف کوشیده است آنچه شعر دربارهٔ جنگ و آلات جنگ و مرکب‌ها و توصیف صحنه‌های نبرد و احوال قهرمانان و گفتگوی ایشان قبل از شروع جنگ و یا صحنه‌های هجوم به دشمن و غارت و تاراج وجود دارد تمامی را به تناسب موضوع، و براساس نوعی نظم تاریخی، نقل کند. از مرور بر ابواب و فصول این کتاب و از دقّت در مقدمهٔ مؤلف می‌توان که چه مقام مهمّی داشته است شعر، در کار نقّالان و قصه‌گویان.

کسی که این کتاب را در اختیار داشته باشد، وسیع‌ترین گلچین نظم و نثر فارسی را در اختیار دارد گلچینی تنظیم شده براساس موضوعات و طبقه‌بندی شده برای استفاده، در هنگام توصیف صحنه‌های مختلف طبیعت و زندگی. فخرالزمانی، به طور تقریبی، کوشیده است که نظام تاریخی این آثار را حفظ کند. وقتی به فصل طلوع یا غروب، در بخش داستان‌های رزمی نگاه می‌کنیم تمام توصیف‌های طلوع و غروب را از عصرِ رودکی تا روزگار مؤلف پیش چشم داریم هم برین گونه است آنچه در فصل «بزم» دربارهٔ طلوع و غروب می‌آورد که چشم‌انداز دیگری از

---

۱ ـ معیدالنعم، ۱۱۳.

طلوع و غروب است و باز در بخش داستان‌های عشق و عاشقی نیز طلوع و غروب‌های مناسب آن احوال را برگزیده و نیز در فصل داستان‌های عیّاری که به تناسب احوال عیاران و محیط کار آنان طلوع و غروب را تصویر کرده است و از نویسندگان و شاعران دوره‌های مختلف نمونه‌هایی را آورده است بر همین منوال دیگر پدیده‌های طبیعت و زندگی انسانی از بهار و پاییز و تابستان و زمستان تا صحنه‌های عشق و عاشقی و میدان‌های جنگ و درگیری تا توصیف جامه‌ها و احجار کریمه و گل‌ها و درخت‌ها و برف و باران و...

فخرالزمانی خود از شاعران و ادیبان ایران قرن یازدهم بوده است که به هند سفر کرده و در آنجا از راه قصه‌گویی و حکایت‌پردازی در دربارهای هند حرمت و تکریم بسیار دیده و به گفتهٔ خودش بسیاری از قصّه‌گویان طراز اول عصر را دیده و هنر خویش را از راه دوستی و تأمل در کار ایشان تکمیل کرده است.[1]

انجمنهای ادبی، در هر دوره و در هر شهری، مراکز اصلی نشر و اشاعهٔ شعرها بوده‌اند. یک مطالعهٔ جامع و شامل در باب تاریخچهٔ انجمن‌های ادبی در ایران از آغاز که این انجمن‌ها در دربارها تشکیل می‌شده است تا قرون اخیر که در مراکز آموزشی و یا دولتی ــ شاعران هر شهر گرد می‌آمده‌اند، می‌تواند، بخشی از این حوزهٔ موردِ بحث ما را با چشم‌انداز وسیع‌تری مورد بررسی قرار دهد. این انجمن‌ها که غالباً مورد انتقاد اهل هر روزگاری بوده است و از عصر حریری که از «اندیةالأدب الذی رَکَدَت فی هذا العصر ریحه و خَبَتْ مصابیحه»[2] یاد می‌کند و از روزگار بهرامشاه غزنوی که نصرالله بن عبدالحمید منشی به توصیف یکی از آن انجمن‌ها، در سرای خواجهٔ خویش می‌پردازد.[3] تا همین عصر ما نیز موردِ انتقاد گروهی از شاعران برجسته و نامدار است، باز هم مهم‌ترین نقش‌ها را در پرورش ذوق‌ها و استعدادهای درخشان هر عصر و نسل داشته است و کمتر شاعری را می‌توان یافت که بی‌رفت و آمدِ بدین گونه انجمن‌ها، شعرش قوام و استحکامی یافته باشد. به هر حال، این انجمن‌ها از بهترین مراکز نشر شعر و انتقال آن به نواحی

۱- تمام منقولات **طراز الاخبار**، از نسخه‌ای است که به وسیلهٔ نگارنده تصحیح شده و آمادهٔ انتشار است. نیز مراجعه شود به مقاله «اصول هنر قصه‌گویی در ادب فارسی» از نویسندهٔ این سطور در ارجنامهٔ شهریاری، انتشارات توکلی، تهران ۱۳۸۰.

۲- **مقامات حریری**، چاپ سنگی ایران، ۱۳۰۴ قمری به سعی و خط محمدتقی بن محمد حسن گلپایگانی، صفحهٔ دو (بدون ورق شمار در اصل) خطبهٔ مؤلف.

۳- **کلیله و دمنه**، ۱۵ ــ ۱۷.

دیگر بوده است چه در ایران کنونی و چه در ایران بزرگ.[1]

حال که دربارهٔ انجمن‌های ادبی و نقش آنها در اشاعهٔ شعر سخن به میان آمد یـادآوری دو عامل دیگر نیز بی‌فایده‌ای نخواهد بود و تکمیلی است بر مجموعهٔ عوامل نقل و انتشار شعر در دنیای کهن. یکی از این عـوامـل (در کـنار دیـوان‌هـای اصـلی شـاعران) جـنگ‌ها و مُـرقّعها و خوشنویسی‌ها و سفینه‌هایی است که در هر عصری فراهم می‌آمده و اگر ذوق و مهارت کافی در تدوین آنها وجود داشته سبب رواج بسیاری از شعرهای خوب هر شاعر و شعرهای خوب هر دوره‌ای می‌شده است مثل اغلب تذکره‌ها و جنگ‌های معروف.[2]

در عرب جاهلی، عُکاظ، نوعی جشنوارهٔ شعری یا Festival بوده است. که هر ساله در فاصله یکم تا بیستم ماه ذی قعده، در نخلستانی میان طائف و مکه تشکیل می‌شده است و شـاعران دورهٔ جاهلی در آن گرد می‌آمدند و شعرهای خویش را بر یکدیگر عرضه می‌داشتند و به بررسی و مفاضلهٔ میان شعرها می‌پرداختند. بنابر آنچه نوشته‌اند، نابغهٔ ذبیانی (۵۳۵ ــ ۶۰۴) داور این مسابقه تلقی می‌شده است و قُبّه‌ای ویژهٔ او بر پـای مـی‌داشـته‌انـد و شـاعران نـزد او حـاضر می‌شده‌اند و شعرهای خود را بر او عرضه می‌کرده‌اند. هر کس را که نابغه در شعر تأیید می‌کرد، مقامش بلندی می‌گرفت و اگر شاعری را نمی‌پسندید و رد می‌کرد، آن شاعر از شهرت و اعتبار بهره نمی‌بُرد.[3]

اگر آنچه دربارهٔ معلقات، در ادب جاهلی عرب گفته شده است راست باشد، یکی از راه‌های نشر و عرضه داشت شعر در عرب جاهلی همین ارائـه شـعرها در کـعبه بـوده است.[4] یـکی از شیرین‌ترین بخش‌های کتابی مانند «المعجم» شمس قیس رازی داستان «أَدْخَلَهُ وَأَخْرَجَهُ» است که هر کس آن کتاب را یک بار خوانده باشد، هرگز آن لطیفه را فراموش نخواهد کرد و آن داستان

۱- **خاطرات صدرالدین عینی**، صفحهٔ ۳۳۴ و نیز مقالهٔ محمود فرخ در یادگار نامهٔ حبیب یغمایی، تـهران ۱۳۵۶ انتشارات فرهنگ ایران زمین با عنوان «**یادی از انجمن‌های ادبی خراسان**» ۲۷۸ ــ ۲۷۱.

۲- مراجعه شود به مقالهٔ «مرقّع سازی و جنگ‌نویسی» از محمدتقی دانش‌پژوه در فرخنده پیام، جشـن‌نامهٔ دکتر غلامحسین یوسفی، ۲۲۹ ــ ۱۴۸.

۳- سه بازار اصلی داشته‌اند که مشهورترین آنها بازار عکاظ بوده است و در آنجا مـجالس شـعرخـوانـی ترتیب می‌داده‌اند. **تاریخ الادب العربی**، عمر فرّوخ، الجزء الاول، دارالعلم للملایین، ۱۹۸۴ الطبعة الخامسـة. ۷۴.

۴- مراجعه شود به **تاریخ الادب العربی العصر الجاهلی**، شوقی ضیف، دارالمعارف، الطبعةالسـابعة، ۱۴۰ به بعد.

شمس قیس است با خواجه امام کژ طبع متشاعری که سال‌ها و سال‌ها در خدمت شمس قیس بوده و شعرهای سست و ناتندرست می‌گفته است و در سفری که به «مرو» می‌کنند، شمس قیس می‌بیند که روی دیوار سرایی که در آنجا نزول کرده‌اند نوشته است: «دنیا به مراد رانده‌گیر آخر چه؟» ولی در رسم‌الخط قدیم، می‌دانیم که «آخر چه؟» را به صورت «اخرجه» می‌نوشته‌اند. شمس قیس می‌گوید: «بر سبیل طیبت گفتم: این بیت چه معنی دارد و هاء «اَخْرَجَهُ» عاید به کیست؟ و فاعل «اَخْرَجَ» کیست: گفت: «نغز گفته است و...» تا آخر داستان.[1] غرض از یادآوری این حکایت نکتهٔ دیگری بوده که نشان دهم بخش عظیمی از شعرهای خوب و آنها که حالت ضرب‌المثل به خود می‌گرفته‌اند، شعرهایی بوده‌اند که مردم آنها را بر در و دیوار اماکن خصوصی و عمومی نقش می‌کرده‌اند.

دیوار نوشته‌های اماکن عمومی از قبیل مزار اولیاء و گاه مساجد و خانقاه‌ها و رباط‌ها از دیگر وسائل نشر شعر در روزگار گذشته به حساب می‌آمده است و هم اکنون نیز در بقایای بسیاری از این اماکن می‌توان در باب نوع شعرها و نوع پسندهای گذشتگان در باب شعر، به مطالعه پرداخت.[2]

همین اواخر از آقای دکتر قربانف استاد دانشگاه عشق‌آباد، در جمهوری ترکمنستان که به مناسبتی به منزل ما آمده بود شنیدم که می‌گفت: «مزار ابوسعید ابوالخیر، در میهنهٔ دشت خاوران، یک دیوان شعر است» یعنی به اندازهٔ یک دیوان بر در و دیوار و گچکاری و بر خشت و آجر آن در طول قرون و اعصار شعر و یادگار نوشته شده بوده است. آقای دکتر قربانف اظهار می‌داشت که این سخن مربوط به سی سال پیش از این است ولی اکنون، به علّت عدم توجه مسئولان امر، در سال‌های گذشته، تمام آن گچبُریها و نوشته‌ها و بخشی از دیوارها فرو ریخته و چیز مهمّی دیگر از آن باقی نیست ولی تا سی سال پیش از این، خود ایشان شاهد آن بوده‌اند که در و دیوار مزار بوسعید پر بوده است از نوشته‌ها و یادگارهای شعری بازمانده از قرون و اعصار. اگر در همان سال‌ها مقداری اسلاید و عکس از این نوشته‌ها گرفته می‌شد، چه بسا که بسیاری از مسائل بی‌پرسش تاریخ فرهنگ ما امروز، پاسخ مناسب خود را در میان همان عکس‌ها به دست می‌آورد.

۱- **المعجم فی معاییر اشعار العجم**، چاپ استاد مدرس رضوی، ۷ ـ ۴۵۶.

۲- برای نمونهٔ یادگار نویسی‌های قدما، مراجعه شود به «تاریخ یادگار» مقالهٔ احمد گلچین معانی، در **مجلهٔ یغما**، سال شانزدهم، شماره‌های ششم و هفتم (شهریور و مهر ۱۳۴۲) صفحات ۳۸۷ ـ ۲۸۴ و ۳۳۴ ـ ۳۳۲ و نیز مقالهٔ سیدعلی مؤید ثابتی، در **مجلهٔ مهر**، سال دوم، ۶۱ ـ ۹۶۳ با عنوان «یادگارهای مزار شیخ احمد جامی».

نه تنها بر دیوارهای اماکن عمومی و خصوصی شعر می‌نوشته‌اند که بر روی هر وسیله‌ای از وسایل زندگی از قالی و قالیچه و گلیم گرفته تا «سفره» و «بشقاب» و «کاسه» و «قاشق» و «شمشیر» و «کارد»[1] و سنگ قبر شعر می‌نوشته‌اند و از همهٔ اینها برای نشر شعر و انتقال آن به ذهن و ضمیر دیگران استفاده می‌شده است زیرا شعر بخشی و در حقیقت بخش اصلی زندگی معنوی جامعهٔ ما بوده است و صد و هشتاد درجه با آنچه در روزگار ما وجود دارد فاصله داشته است. امروز در صفحات مطبوعات ما در پایان قرن بیستم درکنار آگهی شیر پاستوریزه یا دوربین عکاسی کلماتی زیر هم نوشته می‌شود به نام «شعر» و هیچ کس آنها را برای بار دوم نمی‌خواند اگر تصادفاً برای بار اول خوانده باشد. آیا گناه از جانب «رسانه»هاست یا کوتاهی و تقصیر از جانبِ «شعر»هاست؟.*

۱- این اواخر، کتابی دیدم با عنوان **الأَندیةُ الأدَبیّة فی‌العصر العباسی الأوّل، فی العراق، حتی نهایةالقرن الثالث الهجری**، تألیف علی محمدهاشم، دارالآفاق الجدید. بیروت ۱۹۸۲/۱۴۰۲ که مؤلف، از این گونه شعرنویسی بر روی پارچه و لباس و شمشیر و فرش و دیگر کالاهای موجود در محیط خانه و زندگی و دربارها. تصویر خوبی ارائه داده بود و از کتاب **الغرباء**، تألیف ابوالفرج اصفهانی، چاپ صلاح الدین المنجّد. طبع اول، بیروت، دارالکاتب الجدید، مقداری دیوار نوشته خانات را نقل کرده بود.

* نقل از: اشراقینامه، (جشن نامهٔ دکتر احسان اشراقی)، زیر نظر دکتر سیدمحمد دبیر سیاقی، انتشارات حدیث امروز، ۱۳۸۱.

مقام انسان در عرفان ایرانی (۱)

از محمد رضا شفیعی کدکنی

انسان معاصر با آن که بر روی خاک ایستاده است، سراسر کائنات را چشم انداز اراده و خواست خود، می‌داند و با تکیه بر اهرم اندیشه به دورترین سیارات دست اندازی می‌کند و از اسرار درون کرات دور دست سخن می‌گوید و بسیاری از افسانه‌های دنیای کهن را شکل واقعیت و حقیقت می‌بخشد و چنان‌که می‌بینیم هر روز این قلمرو «کرامت انسانی» گسترده و گسترده‌تر می‌شود و هیچ مرز و نهایتی از برای آن نمی‌توان در نظر گرفت. این نیست مگر بر اثر تحولی که انسان - در شناخت موضع خویش در کائنات - احساس کرده است. در فرهنگ انسان معاصر، با تکیه بر اراده و اندیشه، حوزه مفهومی کلمه محال محدود و محدودتر شده است و در بسیاری از جوانب برای او «کوته شده است فاصله دست و آرزو».(۱)

اما انسان قرون وسطی و قرون قدیم این چنین شناختی نسبت به موضع خویش در کائنات نداشته است بیشتر از این زاویه دید به هستی خویش می‌نگریسته است که:

آمد شدن تو، در جهان دانی چیست؟ — آمد مگسی پدید و ناپیدا شد(۲)

و این چنین بینشی در حوزه دید همه ملل دنیای قدیم و قرون وسطی، جز در موارد بسیار استثنائی، سریان و شمول داشته است.

مسأله رسیدگی به مقام‌انسان در فرهنگ‌های مختلف بشری در دنیای قدیم، کاری است که از حوزه یک مقاله و حتی چند کتاب هم بیرون است آن چه در اینجابدان توجه می‌رود

۱- مصراعی است از م. امید در آخر شاهنامه، شعر گفت و گو .

۲- عطار، مختارنامه، چاپ سنگی تهران، ص۳۰ در متن چاپی آمد چو کسی ندید و ناپیدا شد.

نگرشی است اجمالی برچشم انداز حقیقت وجودی انسان و گوهر انسانی در حوزه فرهنگ ایرانی در عصر اسلامی. جستجو از جوانب مقام انسان در فرهنگ ایرانی ادوارپیشین، کاری است که خود منابعی دیگر می‌طلبد واز حوصله این مجال بیرون است.بی هیچ گمان اسلام یکی از مهم‌ترین ادیانی است که از والایی مقام انسان سخن رانده و در کتاب آسمانی مسلمین است که «تاج کرّمنا» برفرق انسان‌ها نهاده شده است که: «ولقد کرّمنا بنی آدم...و فضلناهم علی کثیرممن خلقنا»[۱] ما آدمی زادگان راکرامت بخشیدیم و ... بر بسیاری از آفریدگان برتری دادیم و مفسرانی از نوع محیی الدین ابن العربی یاعبدالرزاق کاشانی[۲] «بر بسیاری» را راجع به همه آفریده‌ها دانسته‌اند. واکثریت فرق اسلامی در تعالیم‌شان به مقام کرامت انسانی، به گونه‌ای توجه داشته‌اند.

در عرفان اسلامی، به خصوص شاخه ایرانی آن که بارورترین شاخه عرفان دراسلام است، این توجه به ذات انسان و موضع او در کائنات به حدی است که اگر بادقت به آن رسیدگی شود واز جنبه متافیزیکی بینش انسان قدیم ونگرش مادی ازمنه جدید صرف‌نظر کنیم، به خوبی در می‌یابیم که باهمه‌کوشش هایی که فرهنگ‌های معاصر برای بالا بردن مقام انسان در کائنات داشته‌اند، هنوز هم گامی از آن مرتبه که عارفان بزرگ ایرانی بدان رسیده بوده‌اند فراتر نرفته‌اند. در میان فلسفه‌های معاصر، مهم‌ترین فلسفه‌ای که به انسان توجه دارد و بنیاد سیستم فلسفی خود را بر موضع انسان و حضور او در کائنات قرار می‌دهد، فلسفه «اصالت وجود انسان» یا اگزستانسیالیسم است و اگر خطوط اصلی این طرز تفکر انسان معاصر را در وجود مختلف این نظام فلسفی (چه در نحله الاهی آن: کی‌یرکه گورو چه در نحله مادی آن: سارتر) مورد رسیدگی قرار دهیم خواهیم دید که فراتر از مرزی که عارفان ما، برای مقام انسان قائل بوده‌اند نرفته، با همه اهمیتی که برای انسان قائل است. در فلسفه اصالت وجود انسانی، تکیه براین است انسان در میان همه کائنات تنها موجودی است که

۱- قرآن کریم سوره اسراء ۲ - ۷

۲- رجوع شود به تفسیر شیخ اکبر محیی‌الدین بن العربی (چاپ سنگی ۱۲۹۱ جلد اول ۳۷۹) اگر چه این تفسیر بنام محیی‌الدین شهرت یافته و بنام او چاپ شده و سرشار از تعبیرات و نوع برداشت‌ها و اصطلاحات اوست، اما گویا از عبدالرزاق کاشانی است.

آینده او به اراده و خواست او بستگی دارد و هم‌چون دیگر کائنات ماهیتش مقدم بر وجودش نیست یعنی حوزه وجودی او نامحدوداست. برعکس دیگر موجودات که ذات آنها در حوزه محدودی از بودن = ماهیت محصور می‌شود و هم اینجا یادآوری کنم که این اصطلاح اصالت وجود و تقدم وجود بر ماهیت که این جا بدان اشاره کردم هیچ ربطی به مساله اصالت وجود و یا اصالت ماهیتش که فلاسفه قدیم اسلامی با تأثر از ارسطو به آن پرداخته‌اند و از ابن سینا گرفته تاحاج ملا هادی سبزواری در باب آن بحث کرده‌اند ندارد.[۱] در اصطلاح آنها اصالت وجودیاماهیت قلمروی بسیار وسیع‌تر از این که مورد بحث ماست دارد.

براساس نظریه اصالت وجود انسانی، «انسان چیزی نیست جز آن چه خوداز خویش می‌سازد»[۲] یا «چیزی است که اراده می‌کند چنان باشد»[۳] و «مفهومی است که بعداز حصول و تحقق، وجود از خویشتن دارد.»[۴] یعنی با دیگر کائنات تفاوت بنیادی دارد. آنها همه، چیزهایی هستند که هستند اما او چیزی است که اراده می‌کند که باشد.

به عبارت دیگر، «انسان فقط آن مفهومی نیست که در ذهن خود دارد، بلکه همان است که از خود می‌خواهد.»[۵] و خلاصه: «بشر هیچ نیست مگر آن چه خود می‌سازد» واین مکان از خود ساختن، بی نهایت است، ودر نتیجه بشر موجودی است بی‌کرانه.

این جا فرصت آن نیست که به نقل نظریه سارتر و دیگر متفکران این نحله فلسفی بزرگ معاصر بپردازیم، بلکه می‌خواهیم به یادآوری این مساله بپردازیم که باصرف نظراز بعضی نکات، عین این نظریه در باب انسان در عرفان ایرانی، به صورت‌های گوناگون مورد تحلیل قرار گرفته است و چه بسیارند عارفان و اندیشمندان که از همین اصل خاص فلسفه اصالت

۱- شاید عنوان «مذهب وجودی» مناسب‌تر باشد، به هر حال اصطلاح اصالت وجود در فرهنگ ما، یاد آور بحثی است که هیچ ربطی به این مقوله ندارد و می‌توان در تمام‌کتب فلسفی وکلامی عصر صفوی به بعد دید. و قابل یاد آوری است که اصطلاح اصالت وجود از عصر صفوی بیشتر سابقه ندارد.

۲- ژان پل سارتر، اگزستانسیالیسم و اصالت بشر، ترجمه دکتر مصطفی رحیمی، انتشارات مروارید چاپ دوم ۱۳۴۵ ص ۳۴

۳- موریس کرنستن، ژان پل سارتر، ترجمه منوچهر بزرگ مهر، انتشارات خوارزمی، چاپ اول ۱۳۵۰ ص۷۵

۴- اگزستانسیالیسم و اصالت بشر ص ۲۴ ۵- همان

وجود بشری، به گونه‌ای دیگر سخن گفته‌اند، حتی اگر بخواهیم فهرستی از کسانی که در حوزه فرهنگ عرفانی مابه این مساله نظر داشته‌اند، تهیه کنیم به دشواری می‌توان فراهم کرد. از همان نخستین شاعران عارف: سنایی و پس از او عطار تااین اواخر حبیب خراسانی (آخرین شاعر بزرگی که لحظه‌های عرفانی را خود تجربه کرده و به تصویر آن پرداخته) همه و همه به‌گونه‌های مختلف از قلمرو وجودی انسان و امکانات بی نهایت ذات آدمی ومراحل تکامل وجودی او، سخن گفته‌اند باچه تعابیر شامل وگسترده‌ای. باچه خطاب‌های زیبایی که انسان را تا مرز خدا بودن بالا برده است واز همین سخنان است که گاه رایحه خدایی «انسان کامل» (به اعتبار این که سعه وجودی او بی نهایت است و به تعبیری، برزخ بین وجوب و امکان)[۱] به مشام خواننده می‌رسد.

این نکته راکه تفاوت جانب وجودی انسان با دیگر پدیده‌های هستی در این است که ماهیت او متاخر بر وجود اوست، یعنی همه کائنات مسخّر یک نوع از بودن هستند در صورتی که انسان بطور استثنایی، چنین نیست، وسارتر این نکته را در مطاوی آثار خویش به تفصیل مورد تحلیل قرار داده و یا دیدگاه مادی خویش از آن سخن گفته، در عرفان ما بدین گونه توصیف شده است «... لاجرم هر یک را از اصناف مکونات واز افراد موجودات قبله‌ای است مقید و توجهی است مخصوص ... و مقامی است معلوم، اماانسان چون ظهور صورت او موقوف است به توجه کلی حق به سوی او در حالت ایجادش ... پس بصورتی از صور مخصوص نبود ... (و) متقید به مقامی نباشد که حصر کند او را چنان که ملائکه را حصر کرد واشارت تنزیل بر آن وارد شد که «وَ ما منّا الا و له مقام معلوم.»

بار دیگر هم این نکته راتکرار می‌کنم که در طرز جهان بینی انسان قرون گذشته سایه روشن عقاید متافیزیکی را به هیچ وجه نمی‌توان نادیده گرفت، اما در کنار این اصل، می‌توان از چشم‌انداز سعه وجودی انسان تا بی نهایت سخن گفت، چیزی که با صرف نظر از دو دیدگاه مادی و الهی، به یک نقطه باز می‌گردد.

۱- کشاف اصطلاحات الفنون، ذیل انسان کامل دیده شود و نیز جواهرالاسرار (شرح مثنوی مولوی) از حسین خوارزمی ص۴۶۵ چاپ هند.

دیدیم که سعی اگزستانسیالیزم، نخست، براین است که ثابت کند «بشر هیچ نیست مگر آن چه از خود می‌سازد» حال ببینیم عارفان ما در این باره چه می‌گفته‌اند. آنها از انسان به عنوان عالم صغیر، عالم صغیری که عالم اکبر در او نهفته است یاد می‌کنند و می‌گویند انسان، در ذات خود، می‌تواند همه چیز باشد امکان «بودن» و چگونگی بودن در آدمی بی نهایت است. می‌تواند «اعلی علیین کاینات» باشد و می‌تواند «اسفل سافلین موجودات» باشد. یعنی در مرز بی نهایتی قرار دارد که از دو سوی می‌تواند «از خود چیزی بسازد» بی نهایت کوچک یا بی نهایت بزرگ، بی نهایت آزاد یا بی نهایت گرفتار، بی نهایت خلاق و سازنده، یا بی نهایت ساکن و ناسازنده. یکی از بهترین توضیح دهندگان این نظریه در عرفان ایرانی نجم الدین رازی است که در کتاب مرموزات داودی می‌گوید: «اعلی علیین کاینات روح انسان آمد و اسفل سافلین موجودات قالب آن (به اعتبار این که تمایلات انسان در جهت جسم از سعه وجودی او و آزادی جانش می‌کاهد). و جملگی عوالم ملک و ملکوت داخل شخص انسانی ... چنان که این ضعیف می‌گوید:

ای نسخه نامه الهی که تویی
وی آینه جمال شاهی که تویی

بیرون زتو نیست هرچه در عالم هست
از خود بطلب هر آن چه خواهی که تویی[۱]

واین طلب، محصور در امور نفسانی و امور وجدانی نیست، فریدالدین عطار، عارف بزرگ قرن ششم در یک تمثیل شاعرانه، هنگامی که از سعه وجودی انسان و مقام والای او در کاینات سخن می‌گوید، ازانسان به عنوان مرغی یاد می‌کندکه ستارگان چینه او هستند.

راستی هم چنین است انسان معاصر هنوز نخستین دانه‌های این چینه را برچیده و در راه رسیدن به ستارگان دیگر تلاش می‌کند ببینید چه زیبا گفته. در خطاب به انسان:

ای مرغ عجب! ستارگان چینه تست   در روز الست عهد دیرینه تست

۱- مرموزات اسدی، در مرموزات داودی، از نجم الدین رازی (۶۵۴ - ۵۷۰ هـ.ق) چاپ موسسه مطالعات اسلامی دانشگاه مک گیل، کانادا، شعبه تهران، ۱۳۵۲ ص۳

گر جام جهان نمای می‌جویی تو در صندوقی نهاده در سینه تست [۱]

واین نکته راکه انسان چیزی نیست مگر آن چه خود در خویش می‌آفریند کمال الدین عبد الرزاق کاشانی در تعریفی که از «انسان کامل» می‌آورد بدین گونه توضیح می‌دهد که «هو ظرف احواله و صفاته وافعاله» (او = انسان کامل – که به عنوان «صاحب روزگار» از او تعبیر می‌کند – ظرفیتی است از برای حالات و صفات وافعالش) یعنی در حقیقت تکیه و تاکیدش بر محتوی این ظرف که همان چیزی است که انسان رامی سازد و بی نهایت است و مرزناپذیر. و در دنباله این تعریف می‌گوید: «فلذٰلک یتصرف فی الزمان بالطّی والنشرو فی المکان بالقبض والبسط»[۲] (= و از همین ره‌گذر است که او(= انسان کامل) در زمان و مکان تصرف می‌کند بدین گونه که زمان را می‌گسترد یا باز می‌چیند و مکان را در هم می‌فشرد و یا بسط می‌دهد.) واین گسترش زمان و مکان یا فشردن آن چیزی است که در نگرش مادی امروز، شکل رایج خود را یافته ودر جهان بینی قدیم که بر بنیاد متافیزیک استوار بوده است – توجیه و تفسیری الهی دارد.

در نظر عارفان ایرانی، انسان میوه باغ کاینات است و کمال آفرینش فقط در ذات آدمی است و انسان مرحله کمال آفرینش، بشنوید از عزیز نسفی که در مجموعه انسان‌الکامل[۳] خویش چگونه تقریر می‌کند: «هم چنین جمله موجودات از عقل اول (= صادر نخستین در خلق عالم) پیدا آمدند تا به انسان رسیدند چون بعداز انسان چیزی دیگر نبود، معلوم شدکه انسان میوه درخت موجودات است و چون انسان به عقل رسید، وبعد از عقل چیزی دیگر نبود معلوم شد که تخم اول عقل بوده است.

۱- مختار نامه، عطار، همان چاپ ص۶۲

۲- الانسانیة و الوجودیة فی‌الفکرالعربی، عبدالرحمن بدوی، مکتبة النهضة المصریة ۱۹۴۷ ص ۹۴

۳-عزیز نسفی، الانسان الکامل، چاپ ماریژان موله، انستیتوی ایران و فرانسه، ۱۳۴۱ ص۷۲

مقام انسان در عرفان ایرانی (۲)

از محمد رضا شفیعی کدکنی

پس انسان چون به کمال عقل رسید، به نهایت خود رسد و بالغ گردد و دایره تمام شود. «اگر از نظری، این دایره به پایان می‌رسد، اما ذات آدمی در حرکت به سوی تکامل باز نمی‌ماند و باید از مولوی شنید که خطاب به انسان می‌گوید، از مرحله خاک تا حد «بشر» شهرها و شهرها گشته‌ای در میان راه نخواهی ماند هنوز تا «انسان کامل» راه باقی است:

از حد خاک تا بشر چند هزار منزل است　　شهر به شهر بر دمت بر سر ره نمانمت [۱]

همان نکته‌ای که سارتر درباره آن می‌گوید: «کلیتی در بشر هست که پیوسته در حال ایجاد است»[۲] واین فرضیه تکامل انسان به گونه‌ای که مولانا بهترین مفسر و طراح آن بشمار می‌رود خود یکی از فصول شیرین نظریات متفکران ایرانی در باب انسان است و ما در این جا از توضیح در باب آن چشم پوشی می‌کنیم تا فرصت دیگر. با یاد آوری این نکته که مولانا می‌گوید از حد خاک تا «بشر» و نمی‌گوید تا «انسان» چراکه انسان در اصطلاح عارفان ایرانی مرحله کمال یافتگی بشر است واین تفاوت تعبیر در حوزه مفهومی بشر و انسان از تفاوتی که در تعابیر قرآن کریم آمده، سرچشمه گرفته است می‌گوید تاسر حد «بشریت» آمده‌ای و تاانسان و بالاتر از انسان هنوز راه داری.

معاصر مولانا، محی الدین در فتوحات مکیه،[۳] تمثیل دیگری از مقام انسان دارد که می‌گوید: «سراسر جهان، صورت تفصیلی (= گسترش یافته) وجود انسان است و انسان کتاب جامع هستی، روح کاینات است و جهان همچون پیکر او. هرگاه جهان را، بدون انسان، در نظر گیریم، همچون پیکری است بی‌جان، وانسان همچون جانی است که در کالبد گیتی

۱- جلال الدین مولوی، دیوان کبیر ج ۱۹۵/۱ چاپ استاد فروزانفر، انتشارات دانشگاه تهران ۱۳۲۶ ص ۱۹۵

۲- اگزستانسیالیسم و اصالت بشر، ص ۵۷

۳- به نقل الانسانیة والوجودیة فی الفکر العربی.

دمیده شده است، و کمال عالم به انسان است، آن گونه که کمال جسد به روح. از این روی مقصود از آفرینش انسان بوده است.»

وی حتی معتقد است که فرشتگان را نیز، فقط به عنوان پیغام گزاری در میان بشر، آفریده‌اند، و انسان کامل‌تر از ایشان است.

شیخ اشراق، شهاب الدین سهروردی می‌گوید: «هر چه اندر آن عالم است، بیشترین آن را مثل و شبیهی اندرین عالم هست اگر چه این عالم به اضافت آن عالم سخت ضعیف و حقیر است و همچون ظل و شجر (توجه دارید که سهروردی مشرب افلاطونی دارد) است و کامل‌ترین موجودات که او را اندرین عالم با آن عالم مناسبت و مشابهت است، آدمی است و بدین سبب او را «عالم کوچک» خوانند به حکم آن که حواشی عالم روحانی و جسمانی بر هم زده‌اند و نموداری مختصر - که آدمی است - از او با هم آورده‌اند.[۱]

مسأله مقایسه مقام انسان و فرشته در اندیشه متفکران ما خود یکی از شیرین‌ترین فصولی است که در پیرامون مقام انسان در جهان به وجود آمده است. بی گمان مولانا بهترین مفسر این عقیده است در مثنوی آن جا که می‌گوید:

در حدیث آمد که یزدان مجید　　　خلق عالم را سه گونه آفرید[۲]

که در ضمن این بحث، از آفرینش جانوران (= ترکیب محض غرایز) و خلقت فرشتگان (= ترکیب خرد و غریزه) سخن گفته و انسان را، انسان مسلط بر غرایز را، والاتر از فرشته می‌داند و با بینش دیالکتیکی خویش که تکامل را نتیجه تضاد و جنگ اضداد می‌داند، علت تکامل در انسان و عدم امکان آن را در فرشتگان و جانوران، توضیح می‌دهد که چون بر اثر جنگ اضداد (غریزه و خرد) انسان در معرض ستیز اضداد است از تکامل بهره‌مند خواهد شد.[۳]

۱- شهاب الدین سهروردی، مجموعه آثار فارسی شیخ اشراق، چاپ دکتر سید حسین نصر، انستیتوی فرانسوی پژوهش‌های علمی در ایران ۱۳۴۸ ص ۴۳۰

۲- جلال الدین مولوی، مثنوی، چاپ نیکلسون، دفتر چهارم ص ۳۶۶

۳- در بینش دیالکتیکی مولوی، که به لحاظ وسعت دامنه دید و شمول، در فرهنگ دنیای قدیم، بی مانند است، همه چیز بر اساس «تضاد» و تفسیر توجیه می‌شود و تکامل، بدون اصل تضاد قابل تصور نیست. تجدد و تازگی و

صوفیه همگی شرافت انسان را بر کائنات به داشتن «عشق» می‌دانند چیزی که نه در جانوران هست و نه در فرشتگان و در آغاز آفرینش همه پدیده‌های هستی از پذیرش آن سر باز زدند و انسان بود که تحمل این بار امانت کرد:

آسمان بار امانت نتوانست کشید قرعه کار به نام من دیوانه زدند.[۱]

نکته‌ای که در پایان این مقال قابل یادآوری است این است که ستایش از مقام انسان و بالا بردن پایگاه او در کاینات ویژه تفکر عارفان ما نیست بلکه دیگر متفکران ایرانی همچون فردوسی و ناصر خسرو با دیدگاه‌های متفاوتی که نسبت به دیدگاه عارفان ما داشته‌اند هر کدام به گونه‌ای در ستایش انسان سخن گفته‌اند. فردوسی از انسان به عنوان «نخستین فطرت» و «پسین شمار»[۲] یاد می‌کند و ناصر خسرو تعالی مقام انسان را با بینشی دیگر، که از رهگذری دیگر شبیه بینش فلاسفه اگزستانسیالیست معاصر است، توضیح می‌دهد و انسان را به محک «آن چه از خود می‌سازد»[۳] می‌سنجد و او را خالق آینده و جهان خویش می‌داند.

اگر به آثار متفکران ایرانی و آراء ایشان در باب انسان و بی‌کرانگی امکانات وجودی او توجه کنیم می‌بینیم که همین فراخی دامنه استعدادات وجودی آدمی بوده است که در

بی‌کرانگی هستی، همه و همه، از جنگ اضداد بر می‌خیزد. در درون انسان نیز، ستیز عقل و غریزه، عامل تکامل است.

۱- حافظ، دیوان، چاپ قزوینی و غنی ص۱۲۵

۲- فردوسی، شاهنامه، چاپ تهران، به کوشش رستم علی یف و محمد نوری عثمانوف، ۱۹۷۱، ج اول، ص ۵

پذیرنده هوش و رای و خرد مرورا دد و دام فرمان برد
ز راه خرد بنگری اندکی که‌مردم به معنی چه باشد یکی
تو را از دو گیتی بر آورده‌اند به چندین میانجی بپرورده‌اند
نخستین فطرت پسین شمار تویی خویشتن را به بازی مدار

۳- ناصر خسرو دیوان، چاپ کتابخانه تهران ۷-۱۳۰۴ هـ.ش . ص۱۴۱ اینک عین ادبیات او:

تو بار خدای جهان خویشی از گوهر تو، به گهر نباشد
در مملکت خویشتن نظر کن زیرا که ملک بی نظر نباشد
بنگر که چه باید همیت کردن تا بر تو فلک را ظفرنباشد
از علم سپر کن که بر حوادث از علم قوی تر سپر نباشد
فرزند هنرهای خویشتن شو تاهم چو تو، کس را، پسرنباشد

فرهنگ ما، مسأله انسان کامل قرن‌ها متفکران را به خود مشغول داشته و آن چه را که امروز شاعر معاصر با دیدی مادی از آن سخن می‌گویدکه: انسان خداست، حرف من این است.[۱]

عارف ایرانی با نگرشی الهی با توجه به این که انسان کامل تا مرز الوهیت پیش رفته و در حقیقت روی دیگری از سکه وجود خداست می‌گفت: «سبحانی ما اعظم شأنی»[۲] و آن شاعر قرن اخیر با توجه به همین اصل بود که گفت:

یاوه هر سو مپو ای خدا جو　　من خدا من خدا من خدایم[۳]

این پارادکس یا این شطح، مثل شطحیات صوفیه ناظر به آن قسمت از سعه وجودی آدمی است که سعدی گفت: «رسد آدمی به جایی که به جز خدا نبیند»[۴] و متوجه جنبه لاهوتی ذات آدمی است که وجودش «مرآت جامع صفات قدم و حدثان» است و در «قوس نزولی»[۵] سروده شده اما آن در خردی و حقیری انسان و جهت دیگر سعه وجود آدمی، یعنی امکانات خردی و حقیری او، سخن می‌گوید در پاسخ آن شاعر می‌سراید:

از عدم حرف هستی نشاید　　دعوی کبر و مستی نشاید

از فنا خود پرستی نشاید　　من فنا من فنا من فنایم[۶]

واین مرحله‌ای است که «قوس صعودی»[۷] خوانده می‌شود و بیان کننده جانب دیگر

۱- شاملو، احمد. آیدا در آینه، شعر «حماسه»

۲- از عبارت معروف منسوب به ابویزید بسطامی (رجوع شود به تذکرةالاولیاء ج ۱۴۰/۱ چاپ نیکلسون. و مثنوی مولوی، چاپ نیکلسون، دفتر چهارم ص۴۰۱

۳- ادیب نیشابوری، (وفات ۱۳۴۴ هـ‌ق)، لآلی مکنون (دیوان ادیب نیشابوری) چاپ عباس زرین قلم خراسانی ص ۱۰۵ مشهد ۱۳۳۳

۴- سعدی، دیوان. چاپ دکتر مظاهر مصفا، تهران ۱۳۴۰ ص۷۸۳

۵-کشاف اصطلاحات الفنون، در ذیل انسان کامل دیده شود.

۶- حاج میرزا حبیب خراسانی، (وفات ۱۳۲۷ هـ‌ق) دیوان، چاپ دوم، تهران زوار، به سعی و اهتمام علی حبیب ص ۵۵

۷-قوس صعودی و نزولی: مراتب تجلیات ظهوری و شعوری حضرت الهی مصور به صورت دایره گشته و از مقام احدیت تا مرتبه انسانی به قوس نزولی و از مرتبه انسانی تا مقام احدیت ذات به قوس عروجی معتبر شده است. رجوع شود به مفاتیح الاعجاز فی شرح گلشن راز، تألیف شیخ محمد لاهیجی، به اهتمام کیوان سمیعی، چاپ کتاب فروشی محمودی، تهران ص ۱۶.

وجود آدمی است در بی نهایت خردی، چرا که انسان به گفته محیی الدین مجموعه همه اضداد است[۱] و به عبارت دیگر «کون جامع»[۲] و در این کالبد حقیر، جان‌های بی نهایت نهفته، از مولا بشنوید:

پس به صورت آدمی فرع جهان / وز صفت اصل جهان، این را بدان
ظاهرش را پشه‌ای آرد به چرخ / باطنش باشد محیط هفت چرخ[۳]

و باز جای دیگر هم او گوید:

اینت خورشید نهان در ذره‌ای / شیر نسر در پوستین بره‌ای
اینت دریای نهان در زیر کاه / پابرین که هین منه با اشتباه[۴]

نکته دیگری که در بحث از موقعیت انسان در کائنات، در حوزه فرهنگ ایرانی قابل ملاحظه است، مسأله آزادی و اختیار است. با این که هاله‌ای از تفکرات جبری بر مجموعه فرهنگ قدیمی ما سایه افکنده و گروهی از متفکران ما جبری مشرب بوده‌اند، باز می‌توانیم از گروه دیگری که به آزادی انسان در انتخاب راه خود معتقد بوده‌اند اشارت کنیم. اصولاً همه کسانی که از تعالی مقام و والایی پایگاه انسان سخن رانده‌اند به طور ضمنی آزادی و اختیار او را در انتخاب مسیر زندگی پذیرفته‌اند، در عقیده اینان:

اختیاری هست ما را در جهان / حس را منکر نتانی شد عیان[۵]

البته مولانا، از آنهاست که گاه تمایلی به جبری‌گری نیز پیدا می‌کند و هنگامی که از بالا به انسان می‌نگرد ناگزیر به نوعی جبر معتقد می‌شود و این حد از جبری‌گری چیزی است که

۱- محیی الدین بن العربی، فتوحات مکیه (۲: ۱۰۵) به نقل الانسانیة و الوجودیة فی الفکر العربی.
۲- کشاف اصطلاحات الفنون، ذیل انسان کامل دیده شود.
۳- جلال الدین مولوی، مثنوی، چاپ نیکلسون دفتر چهارم ص ۵۰۳
۴- همان
۵- در مثنوی گوید:

اختیاری هست ما را در جهان / حس را منکر نتانی شد عیان
اختیار خود ببین جبری مشو / ره رها کردی بره آ، کج مرو
اختیاری هست ما را ناپدید / چون دومطلب دید آید درمزید

و می‌بینیم که بدین گونه حوزه جبر و اختیار را تعیین می‌کند.

انسان امروز نیز به عنوان علیت و قوانین طبیعی از پذیرفتنش ناگزیر است. می‌بینید که جلوه گاه اختیار را آگاهانه در موردی می‌داند که دو امر مساوی باشند و جای انتخاب باشد، اما هنگامی که «انتخاب» مطرح نباشد جای سخن گفتن از جبر و اختیار نیست.(۱)

در فرهنگ اسلامی ایران روشنفکران هر دوره، همیشه به آزادی انسان عقیده داشته‌اند و راه انتخاب را همیشه باز می‌دانستند.(۲) امروز اگر از سارتر می‌شنویم که می‌گوید: «بشر محکوم به آزادی است»(۳)(۴) و در توجیه آن می‌گوید: «بشر محکوم است زیرا خود را نیافریده و در عین حال، آزاد است زیرا همین که پا به جهان گذاشت مسئول همه کارهایی است که انجام می‌دهد.(۵)

درگذشته فرهنگی ما عین القضات همدانی «آزادی و اختیار» را در وجود انسان، همچون سوزندگی برای آتش -که امری است ضروری و طبیعی- می‌داند و می‌گوید: «آدمی مسخّر یک کار معین نیست، از روی ظاهراً بل «مسخّر مختاری» است و چنان که احراق در آتش بستند، اختیار در آدمی بستند. پس چون او را محل اختیار کردند، او را جز مختار بودن روی کاری دیگر نبود، چنان که آتش را جز محرق بودن هیچ روی نبود، پس

۱- هوشمندان دنیای قدیم در اندیشه جبر و اختیار، گاه از شیوه‌ای سازنده و پویا بهره برده‌اند و گفته‌اند:

از مرگ حذر کردن دو روز روا نیست، روزی که قضا باشد و روزی که قضا نیست
روزی که قضا باشد کوشش ندهد سود روزی که قضا نیست در آن مرگ روا نیست

اصل عربی آن منسوب به امام علی بن ابی طالب علیه‌السلام است (دیوان منصوب به حضرت مولی) و این ترجمه منظوم به نام بندار رازی شهرت دارد.

۲- نزاع اشعری و معتزلی و بحث از قدر (= آزادی اراده در انسان) را نگاه کنید به تحقیق بسیار خوب دکتر عبدالرحمن بدوی در کتاب مذاهب الاسلامیین، جلد اول ص ۹۷ به بعد چاپ دارالعلم للملایین، بیروت ۱۹۷۱ که صور مختلف بحث را با توجه به مباحث قدما و شرق شناسان مطرح کرده و از تاثیرات و ریشه‌های غیر اسلامی بحث هم نکاتی را یادآوری کرده است. همچنین درجات عقیده به جبر و اختیار را در عقاید اسلامی نشان داده است. در همین فصل از گریم در کتاب Einleitung in den Koran,vol.11 نقل می‌کند که سوره‌های مکی قرآن بیشتر متمایل به آزادی اراده انسانی است در صورتی که سوره‌های مدنی متمایل به جبر است.

۳- سارتر، ژان پل، اگزستانسیالیسم و اصالت بشر ص۳۷

۴- در باب التزام یا تعهد (= Engagement) در فلسفه اگزستانسیالیزم رجوع شود به فصل اخلاقیات سارتر در کتاب موریس کرنستن در باره سارتر، ترجمه بزرگمهر صفحات ۳۱۳ به بعد و اگزستانسیالیسم و اصالت بشر ص ۹۹ به بعد.

۵- همان مرجع

چون محل اختیار آمد، به واسطه اختیار از او کارهای مختلف در وجود آید، خواهد حرکت از جانب چپ کند، خواهد از راست، خواهد ساکن بود، خواهد متحرک... مختاری او چون مطبوعی (یعنی طبیعی بودن و ضروری بودن) آب و نان و آتش است.»[۱] و این مسأله اوج اعتقاد به آزادی انسان است و ضرورت آزادی در زندگی انسان.

در نظر متفکران ایرانی با توجه به مقامی که انسان در کاینات دارد و با توجه به اصل آزادی در انتخاب، انسان نوعی مسئولیت عمیق و همه جانبه نیز دارد (نکته دیگری که فلاسفه نحله اصالت وجود انسان در عصر ما بدان توجه بسیار دارند: مسأله التزام ۳۷ و این مسئولیت تا پایان عمر همراه اوست، و با انجام یک یا دو و یا چند کار بزرگ نمی‌تواند رسالت خود را خاتمه یافته تلقی کند، یعنی همواره باید نگران کارها و پیکارهای خود باشد به قول مولانا در «ترس دم خاتمت»[۲] باشد و به گفته حافظ «حکم مستوری و مستی همه بر عاقبت است»[۳] و این هراس تا ترس آگاهی که بی شباهت به آنگواس[۴] در عقاید سارتر نیست، با یک دید الهی در شعر مولانا بدین گونه تصویر می‌شود:

من که باشم که به درگاه تو صبح صادق هست لرزان که مباداش که کذاب کنی[۵]

۱- عین القضات همدانی، نامه‌ها، چاپ دکتر علی نقی منزوی و عفیف عسیران، بنیاد فرهنگ ایران، جلد اول ص ۳۳۷

۲- جلال الدین مولوی، دیوان کبیر، جلد پنجم ص ۶۲

۳- حافظ . دیوان

۴- آنگواس (Angoisse در فرانسه به انگلیسی Anguish) که اگر اشتباه نکنم استاد محترم آقای دکتر فردید، تعبیر «انس و هیبت» عرفانی خودمان را در برابر آن قرار داده و یا ترس آگاهی را که در نظریات سارتر ناظر به التزام انسان در برابر انسانیت است با یک بینش مادی نه با دید الهی آن گونه که در عرفان اسلامی دیده شود.

۵- جلال الدین مولوی، دیوان کبیر، جلد ششم ص ۱۶۰.

سعدی در سلاسل جوانمردان

محمدرضا شفیعی‌کدکنی

به استاد باستانی‌پاریزی، شاعرِ تاریخ نگاری اعصار
و صیّادِ لحظه‌ها به پاس شصت سال خلاقیّت فرهنگی و ادبیِ او.

هیچ کس در این تردیدی ندارد که خداوند در سرشت سعدی جوهر شاعری را در حدّ نهایی آن به ودیعت نهاده بوده است. و هیچ کس در این تردیدی ندارد که سعدی در جانب اکتسابی هنر شعر نیز بر مجموعهٔ میراث بزرگان ادب فارسی و عربی اشرافی شگرف داشته است. هیچ کس در این امر نیز نمی‌تواند تردید کند که سعدی بر تمام معارف اسلامی از فقه و کلام و حدیث و تفسیر و تصوّف و تاریخ و دیگر شاخه‌های این فرهنگ، وقوف کامل داشته است. با این همه اگر محبوبیّت و سلطنت هنری او را در طول این هشت قرن، حاصل این امتیازات او بدانیم، به تمامی حقیقت اشاره نکرده‌ایم؛ زیرا یک نکتهٔ برجسته را از یاد برده‌ایم و آن این است که در هنر سعدی چیزی وجود دارد که دیگر بزرگان ما از آن کمتر بهره داشته‌اند و آن آزمونگری و تجربه‌گرایی سعدی است در آفاق پهناور حیات و ساحت‌های مختلف زندگی اجتماعی و فردی؛ همان چیزی که او خود از آن به «معاملت داشتن» تعبیر می‌کند. او از سفرهای گوناگون خود و دیدارهای متنوّع و تن به پیشه‌های مختلف دادنِ خویش در مطاوی گلستان و بوستان و دیگر آثارش، پیوسته ما را آگاه کرده است و من در این لحظه می‌خواهم به یکی از گوشه‌های پوشیده ماندهٔ تجارب و معاملات گوناگون او در آفاق حیات اشاره کنم. آن چه از حافظه در این لحظه می‌توانم بنویسم این است که سعدی یکی از ستایشگران آیین جوانمردی است، به ابیاتی از این دست بنگرید:

جوانمرد اگر راست خواهی ولی‌ست — کرم پیشهٔ شاه مردان علی‌ست

(بوستان، ص ۸۳)

یا

جوانمردی و لطف است آدمیّت — همین نقش هیولانی مپندار

(گلستان، ص ۱۴۹)

یا

علم آدمیّت است و جوانمردی و ادب — ور نی ددی به صورت انسان مصوّری

(دیوان سعدی، ص ۷۵۴)

که بالاترین حدّ انسانیت را، در این گونه ابیات، به جوانمردان نسبت می‌دهد و خود تصریح دارد که آخرین حدّ سیر روحانی‌اش، پس از آن همه تحصیل در مدارس علوم اسلامی از قبیل نظامیّهٔ بغداد، پیوستن به جوانمردان بوده است:

نشستم با جوانمردان قلاش — بشستم هر چه خواندم بر ادیبان

(دیوان سعدی، ص ۵۷۵)

و بهترین قهرمانان داستان‌های او، از نوع جوانمردانند، چنان که در داستان آن جوانمرد تبریزی می‌بینیم که دزدی را از راه دیوار به سرای خویش می‌برد و دستار و رختِ خود را بدو می‌دهد تا در دزدی ناکام نباشد و در پایان می‌گوید:

عجب ناید از سیرتِ بخردان — که نیکی کنند از کرم با بدان

(بوستان، ص ۱۳۱).

در چشم‌انداز نخست چنین به نظر می‌رسد که ستایش جوانمردی امری است طبیعی و هر کسی به فضایل اخلاقی اشارتی داشته باشد، همین حرف‌ها را می‌زند؛ اما چنین نیست. برای آن که مسأله قدری ملموس‌تر و روشن‌تر شود، از هم شهری بزرگ و بی‌همتای سعدی، خواجهٔ شیراز یاد می‌کنیم که در سراسر دیوانش حتی یک بار هم از کلماتی مانند «جوانمرد» و «جوانمردی» و «فتوّت» یاد نکرده است. آیا این یک امر تصادفی‌ست یا می‌تواند ریشه‌هایی در روانشناسی فردی و شخصی سعدی داشته باشد؟ به گفتهٔ خودش:

دگری همین حکایت بکند که من ولیکن — چو معاملت ندارد سخن آشنا نباشد

(دیوان سعدی، ص ۴۸۲)

بی‌گمان او، در این قلمرو نیز معاملت و تجربه داشته است.

خوشبختانه اسنادی وجود دارد که نشان می‌دهد سعدی در سلاسل فتوّت و جوانمردی



حضور داشته است و در این راه صاحب سلوک بوده است. در فتوّت نامهٔ سلطانی، تألیف ملاحسین واعظ کاشفی سبزواری (متوفی ۹۰۶ یا ۹۱۰)[1] دو جا به ارتباط سعدی با آیین جوانمردی و فتوّت صراحتاً اشارت شده است، نخست به این موارد بنگرید:

الف) در بخشی که ویژهٔ فتوّت سقّایان پرداخته است، می‌گوید:

«بدان که سقّایان هم مدّاحان‌اند و هم سقّایان. و ایشان جماعتی محترم‌اند و «سند»[2] ایشان بس بزرگ است...»

بعد در اثبات[3] فتوّت سقّایان و رمزهای مرتبط با آن می‌گوید: «اگر گویند که سقّایی را از که گرفته‌اند؟ بگو از چهار پیغمبر و...» بعد در میان اولیای اسلامی نسبت این پیشه را به حضرت شاه ولایت (امام علی بن ابی‌طالب سلام اللّه علیه) و سپس فرزند برومندش عباس بن علی علیه السلام در صحرای کربلا نسبت می‌دهد که مشک بر دوش کشید تا تشنگان اهل بیت را سیراب کند و در دنبالهٔ این سخن می‌گوید: «پس هر که امروز به عشق شهیدان کربلا سقّایی می‌کند به متابعت و موافقت عباس بن علی (ع) است و پیشرو سقّایان امّت اوست و هر که این معنی نداند، سقّایی او را مسلّم نیست. و بعضی اسناد سقّایی در این امّت بعد از امیر (ع) و عباس (ع) به سلمان فارسی کنند که پیوسته مشک آب به دوش کشیدی و به خانهٔ حضرت فاطمه (سلام اللّه علیها) آوردی. و این نقل نیز درست است که پیر سلمان در این کار، حضرت شاه مردان است، و

شیخ مصلح الدین سعدی شیرازی نیز این کار کرده. و این طایفه را «حیات بخشان» گویند. (فتوت نامهٔ سلطانی، ص ۲۹۶).

کاشفی پس از نقل این نکته، می‌پردازد به رموز آداب سقّایی و **جای دیگر با تصریح بیشتری از حضور سعدی در سلاسل ارباب فتوّت و جوانمردی سخن می‌گوید.**

ب) در **فصل هفتم** که دربارهٔ «سند میان بستن» است، از آدم صفی آغاز می‌کند تا می‌رسد به رسول (ص) و امام علی بن ابی‌طالب (ع) و بعد می‌گوید: «سند اهل ماوراءالنهر و خراسان و تبرستان و عراق عجم و عرب به سلمان منتهی می‌شود» و بعد می‌گوید: «اگر پرسند که سند سلمانیان چگونه است؟ گوی هر طایفه را سند دیگر باشد، برای آن که سلمان فارسی میان علی انصاری بست و علی انصاری میان اشجّ مدنی و اشجّ مدنی میان ابومسلم خراسانی بست و هم چنین...» (همان جا)

در دنبالهٔ این بحث سندی نقل می‌کند که سند فتوّت مؤلّف یعنی کاشفی است و از حضرت شیخ الأسلام قطب الأنام... احمد بن محمد القاینی (نسخه بدل: القاشی) به عنوان شیخ طریقت خود یاد می‌کند و او از تاج الدین علی دهقان و او از درویش جمال‌الدین بن درویش بابکا غرّاخوان[۴] و بعد از دو طریق این سند را تا حضرت رسول (ص) می‌رساند و در دنبالهٔ این بحث می‌گوید:

اما سند پدر عهداللّه: درویش علی دهقان فرزند[۵] حضرت فصاحت شعار، مدّاح اهل بیت سیّد مختار مولانا لطف اللّه نیشابوری بود و او فرزند مولانا محیی الدین قمی و او فرزند مولانا خواجوی کرمانی و او فرزند افضل المداحین مولانا حسن کاشی و او فرزند مولانا فضل‌اللّه الهروی و او فرزند پیر محمد بغدادی و او **فرزند شیخ مصلح الدین سعدی شیرازی** و او فرزند شیخ شهاب الدین بزرگ و او فرزند (بزرگ) جوانمرد عارف و او فرزند قطب الطریقه اسمعیل قیصری و او فرزند خلاصةُ المشایخ محمد مانکیل و او فرزند خادم الفقراء داوود و او فرزند شیخ ابوالعباس نهاوندی و او فرزند سیدابوالقاسم رمضان و او فرزند عارف کامل ابویعقوب طبری (نسخه بدل: طبرسی) و او فرزند شیخ کامل سالک عثمان بن محمد و او فرزند شیخ اسحق نهرجوری و او فرزند شیخ المشایخ ابویعقوب سوسی و او فرزند شیخ عبدالوحد بن زید و او فرزند (ابونصر کمیل بن) زیاد و او فرزند طریق حضرت امیرالمؤمنین علی کرّم اللّه وجهه. (فتوت نامهٔ سلطانی، ص ۱۲۵)

شاید قدیم‌ترین سندی که در باب سقّایی سعدی وجود دارد، شدّ الأزار تألیف معین الدین جنید شیرازی (تألیف شده به سال ۷۹۱ قمری) باشد که از قدیم‌ترین اسناد زندگی سعدی است و در آن جا می‌گوید:

«و صحب الشیخ شهاب الدین عمر السهروردی و کان معه فی السفینة و قیل کان یسقی الماء ببیت‌المقدس و بلاد الشام مدّة مدیدة حتی رأی الخضر علیه السلام فأرواه من زلال الأفضال و الأنعام». (شدّ الازار، ص ۴۶۱).

بعد از جنید شیرازی شاید قدیم‌ترین سند در این زمینه همان *نفحات الأنس* جامی باشد که می‌گوید: «و گفته‌اند که وی در بیت‌المقدس و بلاد شام مدّتی مدید سقّایی می‌کرد و آب به مردم می‌داد» (نفحات الأنس، ص ۵۹۸)، و بعد از جامی دولتشاه سمرقندی است که تذکرهٔ خود را در سال ۸۹۲ تألیف کرده است. دولتشاه نیز در این کتاب تصریح کرده است که سعدی «سی سال به تحصیل علوم و سی سال دیگر به سیاحت مشغول بوده و... **دوازده سال دیگر سقّایی کرده، راه و طریق مردان پیش گرفته است**...» (تذکره الشعراء، ص ۲ ـ ۱۵۱).

در فتوّت‌نامه‌های دیگر هم به جایگاه سعدی در آیین فتوّت اشارت رفته است. مثلاً در یک فتوّت نامهٔ سقّایان آمده است که «اگر تو را پرسند که در جهان سقّایی چند ولی کرده‌اند؟ جواب بگو: چهار لکهه[۶] و سی‌هزار و سیصد و شصت تن ولی‌اند که در کسب دخل کرده‌اند... از ایشان سیصد تن مقدّم‌اند و از سیصد تن هفده تن مقدّم‌اند و از هفده تن هفت تن کامل‌اند: اول حضرت خضر، دویم مهتر الیاس، سیوم خواجه بهرام سقّا، **چهارم شیخ سعدی شیرازی**، پنجم عبدالرحمن جامی، ششم خواجه رحیم‌الدین شاه، هفتم ذوالنون مصری» (فتوت‌نامهٔ سقّایان، ص ۳۸۹۱).

در یک فتوّت‌نامهٔ دیگر که ویژهٔ آهنگران است، نام سعدی نه در شمار آهنگران بلکه در شمار پیران فتوّت، دیده می‌شود. در این فتوّت نامه، چهار پیر شریعت عبارت‌اند از آدم و نوح و ابراهیم و محمد (ص)؛ و چهار پیر طریقت عبارت‌اند از پیر ترکستان خواجه محمد یسومی[۷]، دوم پیر خراسان شاه علی موسی رضا، سیوم پیر کوهستان شاه ناصور[۸] و چهارم پیر هندوستان شیخ فرید گنج شکر؛ و چهار پیر حقیقت عبارت‌اند از اول جبرائیل و دوم میکائیل و سوم اسرافیل و چهارم عزرائیل؛ و پنج پیر معرفت عبارت‌اند از اول پیر شاه قاسم انوار، دوم پیر ملایی روم، [سوم پیر] شمس تبریز، چهارم پیر شیخ عطار، **پنجم پیر شیخ سعدی**. (فتوّت‌نامهٔ آهنگران، ص ۵۹ ـ ۵۳)

تنوّع چشمگیر تشنگی در غزل‌های سعدی به حدی است که خبر از اشراف تجربی شاعر نسبت به حالات تشنگان دارد. بر طبق آماری که شادروان دکتر مهین صدیقیان از واژه‌های تشنه و تشنگی و تشنگان و امثال آن در غزلیات سعدی داده است (فرهنگ واژه‌نمای غزلیات سعدی)، سعدی واژهٔ تشنگی و تشنه را ۵۲ بار به‌کار برده است، حال آنکه حافظ فقط ۱۰ بار از این کلمات سود برده است (فرهنگ واژه‌نمای حافظ). نسبتِ ۵۲ به ۱۰ نشان‌دهندهٔ تمایز آشکار این دو



● دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی

شاعر بزرگ است در برخورد با تشنگی. درست است که حجمِ غزل‌های سعدی تقریباً دو برابر غزل‌های حافظ است، ولی نسبت ۵۲ را اگر نصف کنیم باز نسبت ۲۶ به ۱۰ خواهد شد و تمایز، تمایزی آشکارا.

این چشم‌گیر بودن مسألهٔ تشنگی در روانشناسی شعر سعدی می‌تواند در مسائلی از زندگی خصوصی او و از جمله سفرهای دور و دراز او در بیابان‌های خشک و بی‌آب و علف ریشه داشته باشد، ولی بی‌گمان بخش عظیمی از این ویژگی محصول پیشهٔ سقّایی سعدی و ورودش در سلک جوانمردان پیشهٔ سقّایی است.

در میان تصاویری که سعدی از طبیعت می‌دهد، موتیف سقّایی و سقّا تا حدودی جلب توجّه می‌کند. به این ابیات از بوستان بنگرید که چه گونه هر کدام از عناصر طبیعت را از دید صاحبان مشاغل می‌نگرد:

شب از بهر آسایش توست و روز — مه روشن و مهر گیتی فروز
اگر باد و برف است و باران و میغ — و گر رعد چوگان زند، برق تیغ
همه کارداران فرمان برند — که تخم تو در خاک می‌پرورند
اگر تشنه مانی ز سختی مجوش — که سقّای *ابر* آبت آرد به دوش

(بوستان، ص ۷۴ ـ ۷۳)

یا در حکایت ذوالنون مصری در بوستان:

چنین یاد دارم که سقّای نیل / نکرد آب بر مصر سالی سبیل

(بوستان، ص ۱۳۴)

و در قطعه‌های خویش نیز گفته است:

صبر بر قسمت خدا کردن / به که حاجت به ناسزا بردن

تشنه بر خاک گرم مردن به / کآب صفای بی‌صفا خوردن

(دویان سعدی، ص ۸۳۴)

غرض از تمام این حرف‌ها این بود که روشن شود که سعدی نه تنها وارد در سلک اصحاب فتوّت و جوانمردی بوده و در فرقهٔ سقّایان این طریق عضویت داشته است، بلکه غرض تعیین جایگاه او بود در سلسلهٔ پیران و مشایخ این طریق.

ممکن است کسانی از منظر تاریخی این گونه سندها را نقد کنند، کدام یک از سندهای آیین فتوّت و جوانمردی تاب نقد تاریخی دارد؟ ما پیشاپیش این گونه نقدها را پذیراییم، ولی چندان دور از حقیقت نیست اگر سعدی در زنجیره‌ای قرار گیرد که در فتوّت و جوانمردی فرزند معنویِ اَمثالِ شیخ شهاب الدین به شمار آید.[9]

برای اینکه حدود وظایف و میدان کار سقّایان را در آن روزگار بیشتر بدانیم، بد نیست در پاره‌ای از سخن واعظ کاشفی دقیق شویم که می‌گوید:

«بدان که سقّایان هم مدّاحان‌اند و هم سقّایان. و ایشان جماعتی محترم‌اند و سند ایشان بس بزرگ است... اگر پرسند که آداب سقّایان چند است بگوی: ده». آن گاه به توضیح این آداب می‌پردازد که عبارت است از پاکیزگی و دوری از گناه و این که در وقت سقّایی از دست راست آغاز کند و این که به هر که رسد او را آب دهد و آب از راه حلال به مردم دهد و بر سقّایی طمع مزد نکند و فروتن باشد و در هیچ مجلس بی‌اذن صاحب آن وارد نشود و اصل آن است که تا او را به مجلس نطلبند، در نیاید مگر که مجلس عام باشد مثل مجلس و خانقاه و لنگر. بر هم کاران خود حسد نبرد و «اثبات» کار خود چنان که شاید و باید بداند.»

متأسّفانه فصل سقّایان کتاب فتوّت نامهٔ *سلطانی* در نسخه‌های موجود ناقص است و این نکته را استاد محجوب نیز مورد توجّه قرار نداده است.

وقتی سعدی در بغداد می‌زیسته، روزگار شکوفایی آیین جوانمردی در این شهر بوده است. بغداد در این روزگار پایتخت فتوّت و جوانمردی به حساب می‌آمده است و خلیفه الناصر[10] (۵۷۵ ــ ۶۲۲) نهادِ پیچیده و در عین حال گستردهٔ فتوّت را زیر نظر خویش گرفته بوده است و دوستان و نمایندگان او در سراسر جهان اسلام، از راه چشم و هم چشمی، یا از رهگذر شیفتگی

راستین نسبت به اصول فتوّت، یکی پس از دیگری «سروال فتوّت» می‌پوشیده‌اند و به سلک پیروان این آیین در می‌آمده‌اند.

ابن معمار بغدادی (متوفی: ۶۴۲) نویسندهٔ کتاب *الفتوه* که یکی از برجسته‌ترین مورّخان آیین فتوّت است و خود معاصر سعدی است، گزارشی از توجّه خلیفه الناصر به این آیین داده است و این که چه گونه خلیفه خود بر دست عبدالجبّار بن صالح بغدادی ــ که سرکردهٔ فتیان و جوانمردان بغداد بود ــ وارد حلقهٔ فتوّت شد و سروال فتوّت پوشید و عملاً توانست تمام جریان فتوّت را زیر پوشش فرمان خود قرار دهد، چندان که تمام سلاطین عصر از او پیروی کردند. (کتاب االفتوّه، ص ۶۷)

از جمله کسانی که در این کار پیش قدم شدند، یکی هم اتابک سعد صاحب شیراز و ممدوح سعدی بود (همان جا، ص ۶۸ ــ ۶۷) که سروال فتوّت پوشید و دیگری صاحب جزیرهٔ کیش بود (همان جا).

شیفتگی نسبت به آیین فتوّت تمام فرمان روایان عصر را زیر چتر خود قرار داد و در مصر و شام و آسیای صغیر و بسیاری بلاد حکّام و فرمان‌روایان به آیین فتوّت در آمدند.

وقتی صاحب جزیرهٔ کیش و بویژه فرمان‌روای شیراز اتابک سعد (متوفی حدود ۶۲۳) در شمار وابستگان آیین فتوّت بوده‌اند، برای سعدی که در این روزگار در مرکزِ آیین فتوّت یعنی بغداد قرار داشته است و سال‌های ورودش به بغداد (حدود ۶۲۱) برابر است با آخرین سال‌های فرمانروایی الناصر، چنین گرایشی آیا دور از طبیعت و قراین تاریخی است؟ ۱۰۰

اما این که سعدی از میان اصناف گوناگون جوانمردی چرا در فرقهٔ سقّایان قرار می‌گیرد، قابل توجّه است. هم در فتوّت‌نامهٔ سلطانی و هم در بعضی دیگر از رسائل ارباب فتوّت، میان سقّایی و مدّاحی رابطه‌ای وجود دارد. آیا برای سعدی که در مدیح رسول و اهل بیت او و صحابهٔ او بالاترین جایگاه تاریخی را داشته است، ورود به این سلک غیر منطقی است؟

یک نکته را نباید فراموش کرد که سقّا شدن سعدی نه از رهگذر نیاز شغلی بوده است، ظاهراً از رهگذر پیری به این سلک در آمده است که او از جماعت سقّایان بوده است و گر نه ما قراینی یافته‌ایم که سعدی در کمال تموّل و ثروت می‌زیسته است و درگاهش مانند درگاه سلاطین و امرا، دارای حاجب و دربان بوده است و این هم سند بسیار قدیمی ما که تاکنون هیچ کس از آن آگاهی نداشته است:

در کتاب بسیار مهم روضةُالناظر و نزهةُالخاطر تألیف عبدالعزیز کاشی که از آثار قرنِ هفتم هجری است،[11] شعری ثبت شده است که گوینده، آن را خطاب به سعدی سروده و از این که دربانِ سعدی به او اجازهٔ ورود نداده است، شکایت کرده است؛ نخست شعر را بخوانیم:

للأستاذ علی فخرالنجار حین حجبه [حاجب] سعدی الشیرازی:

بزرگاا در طریقت گرچه چون تو — نه در این قرن در اقران نباشد
و گر چه چون ضمیر روشنت نیز — در انجم اختری تابان نباشد
و گر چه مایهٔ قدر تو جایی است — کی آن جا زحمت امکان نباشد
چو از خاصان دارالملک فقری — روا باشد گرت دربان نباشد

(روضةُالناظر، ص ۲۱۹)[۱۲]

ترجمهٔ فارسی عنوان شعر این است: سرودهٔ استاد علی فخر نجّار شیرازی هنگامی که دربان او را از دیدار سعدی منع کرد.

از این شعر که در روزگار حیات سعدی و بی‌گمان به وسیلهٔ یکی از دوستان و هم شهریان او سروده شده است، استنباط می‌شود که سعدی با همهٔ سیری که در قلمرو سلوک داشته است، از زندگی مرفّهی برخوردار بوده است و مثل رجال عصر، سرای او نگهبانان و دربان‌هایی داشته است که از نزدیک شدن افراد بدان جا جلوگیری می‌کرده‌اند و شیخ شیراز در سرای اشرافی خود مانند امیران و پادشاهان زندگی می‌کرده است. و این نکته از گفتار صاحب شدّالأزار نیز قابل استنباط است که می‌گوید: «و نال جاهاً رفیعاً و عزّاً منیعاً».

پی‌نوشت‌ها:

۱. دربارهٔ کاشفی بنگرید به: مجالس النفایس، امیرعلی شیرنوایی، ص ۹۳ و ۹ ـ ۲۶۸.

۲. «سند» یعنی دلیلی که بتواند پیشینهٔ شغلی را در زندگی انبیا و اولیا و بزرگان سلف نشان دهد.

۳. «اثبات» یعنی از عهدهٔ توجیه جانب رمزی هر کار از کارهای فتوّت برآمدن و نشان دادن این که در آن سوی هر عملی یا هر ابزاری از ابزارهای آن شغل، چه سمبولیسمی نهفته است.

۴. «غرّاخوانی» یکی از شاخه‌های مداحی است. «اگر پرسند مدّاحی چند نوع است؟ بگوی سه نوع است: اول آن که همه منظومات خوانند، خواه عربی و خواه فارسی و ایشان را «مدّاح ساده‌خوان» خوانند؛ دویم آن که همه نثر خوانند و معجزات و مناقب را به نثر ادا کنند و آن قوم «غرّاخوان» باشند؛ سیم آن که نظم و نثر در یک دیگر خوانند... این طایفه را «مرصّع خوان» گویند و کمال فضل ایشان زیاده از آن دو قوم دیگر باشد. (فتوّت‌نامهٔ سلطانی، ص ۲۸۶)

۵. فرزند در این جا به معنی فرزند معنوی و فرزند طریق است که زیر نظر روحانیت و معنویت پدری از اهل فتوّت تربیت می‌شود. در این سلسلهٔ پدر فرزندی تفاوت سن می‌تواند بسیار اندک باشد. بنابراین چندین پدر و فرزند پشت سر هم می‌توانند در یک بُرِش زمانی نسبتاً کوتاه قرار گیرند. بنابراین اگر سعدی و خواجو و مولانا حسن کاشی و... در نسبت به هم نزدیک‌اند، قابل توجیه است.

۶. لکهه، کلمهٔ هندی است که به صورت «لک» بیشتر رواج دارد، برابر صد هزار. (برهان قاطع، ص ۱۹۰۰. و حاشیهٔ استاد معین، همان جا).

۷. محمد یسومی، ظاهراً تصحیف احمد یسوی است که به پیر ترکستان شهرت داشته است. دربارهٔ او بنگرید به سلسلة الأولیاء نوربخش، ص ۵۰ و تعلیقات نگارنده بر منطق‌الطیر، نشرِ سخن ص ۶۲ ــ ۶۶۱ و منابع مذکور در آن جا.

۸. شاه ناصور احتمالاً تلفّظِ عامیانهٔ شاه ناصر است و مقصود از آن همان ناصر خسرو شاعر بزرگ قرن پنجم.

۹. تردید در اصالت ابیاتی از نوعِ: مرا شیخ دانای مرشد شهاب... که در بعضی از نسخه‌های بوستان وجود ندارد، به جای خود. در این باره بنگرید به: بوستان، چاپ استاد یوسفی، ص ۴۴۹ و مقالهٔ «سعدی و سهروردی» از استاد بدیع‌الزمان فروزانفر در *سعدی‌نامه*، ص ۹۱ ــ ۷۱ و مجلهٔ *تعلیم و تربیت*، سال هفتم، شمارهٔ ۱۱ و ۱۲ (بهمن و اسفند ۱۳۱۶)، ص ۷۰۶ ــ ۶۸۷. علامهٔ قزوینی در حاشیهٔ شدّالأزار (ص ۴۶۱)، یادآور شده است که عبارت «وصحب الشیخ شهاب الدین عمر السهروردی و کان معه فی السفینه» فقط در یکی از نسخه‌ها وجود دارد. این یادآوری علامهٔ قزوینی نیز می‌تواند دلیلی باشد بر این که ابیات «مرا شیخ دانای مرشد شهاب...» در بوستان اصیل نیست.

۱۰. بنگرید به مقدّمهٔ ارزشمند دکتر مصطفی جواد بر کتاب *الفتوّة* ابن المعمار، ص ۶۷.

۱۱. دربارهٔ عزالدین عبدالعزیز کاشی مؤلف کتاب بنگرید به: تلخیص معجم الألقاب، ابن فوطی، شمارهٔ ۲۹ و کشف الظنون، حاج خلیفه، ۹۳۳/۱. نیز فهرست میکروفیلم‌های کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران، ۲۷۵/۲ که نشان می‌دهد عزالدین عبدالعزیز کاشی در سال ۶۹۳ مقیم مدرسهٔ مستنصریهٔ بغداد بوده است.

۱۲. در صفحات b ۲۲۵ و b ۲۳۳ روضةُالناظر و نزهةُالخاطر، باز هم شعرهای دیگری از این استاد علی فخر نجار شیرازی وجود دارد.

منابع و مآخذ

برهان قاطع؛ خلف تبریزی، به اهتمام محمد معین، زوّار، تهران ۱۳۳۰.

بوستان؛ سعدی شیرازی، تصحیح غلامحسین یوسفی، خوارزمی، تهران، ۱۳۶۸.

تذکرةُالشعرا؛ دولتشاه سمرقندی، کلالهٔ خاور، تهران ۱۳۳۸.

دیوان سعدی، امیرکبیر، تهران، ۱۳۵۶.

روضةُالناظر و نزهةُالخاطر؛ عبدالعزیز کاشی، نسخهٔ کتابخانهٔ اونیورسیته، فیلم ۴۱۷؛ نسخهٔ عکسی شمارهٔ ۵۳۳ کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران.

سعدی نامه؛ به اهتمام حبیب یغمایی، تهران، ۱۳۱۶.

سلسلةُالأولیاء؛ نوربخش قهستانی، چاپ شده توسط محمدتقی دانش‌پژوه در جشن‌نامهٔ هانری کربن، زیر نظر حسین نصر، تهران، ۱۳۹۷/ ۲۵۳۶.

شدّالأزار عن زوّار المزار؛ معین الدین جنید شیرازی، تحقیق علامه محمد قزوینی و عباس اقبال، تهران، ۱۳۲۸.

فتوّت‌نامهٔ آهنگران؛ به کوشش ایرج افشار، چاپ شده در: *فرخنده پیام*، مجموعه مقالات اهدایی به استاد غلامحسین یوسفی، دانشگاه فردوسی، مشهد، ۱۳۶۰.

فتوّت‌نامهٔ سقّایان؛ به کوشش ایرج افشار، چاپ شده در: *ناموارهٔ دکتر محمود افشار*، جلد هفتم، موقوفات دکتر محمود افشار، تهران، ۱۳۷۲.

فتوّت‌نامهٔ سلطانی؛ مولانا حسین واعظ کاشفی سبزواری، به اهتمام محمدجعفر محجوب، بنیاد فرهنگ ایران، تهران، ۱۳۵۰.

فرهنگ واژه‌نمای حافظ؛ مهین صدیقیان، امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۶.

فرهنگ واژه‌نمای غزلیات سعدی؛ مهین صدیقیان، پژوهشگاه علوم انسانی، تهران، ۱۳۷۸.

فهرست میکروفیلم‌های کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران؛ محمدتقی دانش‌پژوه، جلد اول، دانشگاه تهران، ۱۳۴۸.

کتاب الفتوّه؛ ابن المعمار، حققه و نشره الدکتور مصطفی جواد و زملائه، مکتبةُ المثنی، بغداد، ۱۹۵۸.

کشف الظنون؛ حاج خلیفه، استنبول، ۱۳۶۰/ ۱۹۴۱.

مجالس النفایس؛ امیرعلی شیرنوایی، به سعی و اهتمام علی‌اصغر حکمت، کتابخانهٔ منوچهری، تهران، ۱۳۶۳.

مجلّهٔ تعلیم و تربیت؛ سال هفتم، شمارهٔ ۱۱ و ۱۲، بهمن و اسفند ۱۳۱۶.

مجمع الآداب فی معجم الألقاب؛ کمال الدین عبدالرّزاق بن احمد، معروف بابن الفوطی، تحقیق محمد کاظم، وزارة الثقافة و الأرشاد الأسلامی، تهران، ۱۴۱۶.

منطق الطیر، عطار نیشابوری، تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی، سخن، تهران، ۱۳۸۳.

نفحات الأنس؛ عبدالرحمن جامی، تصحیح محمود عابدی، اطلاعات، تهران، ۱۳۷۰.

شفیعی کدکنی

نهضت علمی اسلامی

گذشتهٔ پرشکوه وافتخار آمیزی را ، که پشت سرگذاشته‌ایم نباید بکلی ازیاد برده وفراموش کنیم . بلکه باید همیشه کاخ زرین و روش آینده‌ای راکه در ذهـن ترسیم میکنیم براساس پایه‌های محکم واستوار این گذشته بنیان گذاری نمائیم ،

تصور نشود که میخواهم بگویم : بانگاه به پشت سرخود را از پیشرفت کنونی باز داریم بلکه مقصود من آنست که از شراره‌های فروزان‌دا ش و بینش گذشتگانمان که از میان خاکستر سردقرون میدرخشد نیرو بگیریم و بسوی هدف انسانی بزرگی که قرآن ما را بدان‌راهنمائی‌میکند وگذشتگانمان را نیز چنین‌افتخار بزرگی درتاریخ بشریت بخشیده است پیشروی کنیم .

زیرا با توجه به گذشتهٔ روشن‌وپایگاه بزرك‌خود در صحنه تاریخ بهتر میتوانیم مقام حقیقی خود را درك کنیم . وتا وقتی چشم بآینده داریم ، باید براساس گذشته و تجارب پیشین ما باشد واز میراث پرشکوه وباستانی خود دفاع کنیم شاید هنگامیکه عظمت روزگار پیشین خود را باوضع کنونی مقایسه کنیم : توانائـی بیشتری بـرای آینده‌ای درخشان در خود احساس نمائیم .

☆ ☆ ☆

در سراسر تاریخ حیات بشر دو نهضت برجسته وممتاز نمودار است که هیچ یك از جنبشها ونهضتهای دیگر را نمیتوان با آنها مقایسه نمود وبه پایه آنها دانست . اولی نهضت عظیم اسلامی‌است‌ودیگری‌**رنسانس**Renaissance وهردوزائیده اسلامند .

هنگامیکه اسلام از جزیرةالعرب ظهور کرد وسایه‌آن در شرق گسترش یافت این نهضت نجات بخش انسانی بارهبری‌قرآن ودستورات حکیمانهٔ‌پیامبر بزرك توانست زمینهٔ مساعـدی برای ظهور نوابغ بشری بوجود آورد وتمدن اساسی را پایه گذاری نماید .

چون بهترین تعریفیکه از تمدن‌شده است اینست که در جامعه شرایط ومقتضیات مساعدی برای پرورش استعدادات تمام افراد ، بطور کامل فراهم آید و بشهادت‌تاریخ چنین محیط مساعدی‌رااسلام ، فراهم ساخت‌وهر گونه استعدادی رادرسایه تعالیم‌عالیه‌اش بکمال رسانید .

بطوریکه هنوز مدت زیادی از انتشار آن نگذشته بود که در تمام فنون‌وعلوم وجهات مختلف ورشته‌های گوناگون به‌تناسب آن‌روزگار نوابغی بزرك‌درمیان‌مسلمانان بظهور رسید .

به گفتهٔ **گوستاولوبون** : « مسلمین همان شور ونشاطی را که برای گسترش آئین خود داشتند درتحصیل علوم وفنون وصنایع نشان دادندواستعداد خود رابه‌ظهور رسانیدند » (۱)

از نابغه‌های علمی ، ادبی نظامی ، سیاسی وصناعی گرفته تاسیاحان نامی وزهادو عرفائی که زمان ما باهمه پیشرفتهایش ازبوجود آوردن امثال آنهاعاجز است درسایه این نهضت مقدس نمو دار شدند .

وما اکنون از تمام رشته‌های مختلف‌فقطدرمورد پیشرفتهای علمی آنان‌مختصری گفتگو میکنیم .

بطور کلی دانشهائی را که مسلمین در آن کوشیده واز خودنبوغ‌فکری نشان داده‌اند باید بدودسته تقسیم کرد .

۱ـ علومی که مستقیما از قرآن سرچشمه‌گرفته ومسلمین ابتکار نموده‌اند .

۲ـ علومی که در گذشته وجود داشته‌وطبق فرمان قرآن مسلمین متوجه لزوم آن گردیده ودر راه تکامل ورشد آنها کوشیده‌اند .

دستهٔ اول علومی هستند از قبیل :

قرائت ، فقه، اصول،تفسیر، نحو ،صرف، معانی، بیان، بدیع‌وامثال‌آنها که‌ازنتیجهٔ کاوش در آیات قرآن مجید بوجود آمده وزبان وادبیات عرب را تکامل بخشیده و نظم اجتماعی وسیاسی آنان را استوار ساخته است .

دستهٔ دوم علومی هستند که‌مسلمین از میان کتابهائیکه گرد قرون برچهرهٔ آنها نشسته بود ، بدست آورده واز میان کتابخانه‌ها به محیط بحث وبررسی کشانیدند .

پی یروسو ازدانشمندیگری بنام **پی‌یردوهم** Pierreduhem نقل میکند که :

« اگر مسلمین فقط باین اکتفا کرده بودند که قسمتی از ثروت دنیای کهن‌را

۱ـ تاریخ تمدن اسلام وعرب ترجمهٔ فارسی صفحهٔ ۵۷۲

از مهلکه نجات دهند میبایست بآنها حق شناس باشیم در صورتیکه آنها براین ثروت گنجینه‌های دیگری هم افزودند (۱)

گرایش مسلمانها به علم باعث آن شد که بسیاری از کتب یونانی ترجمه‌شودواز نابودی حفظ گردد •

اصل موضوع ترجمهٔ علمی کاری بسیار بزرك است که به گفتهٔ **دکتر منصور جرداق** استاد ریاضیات عالی دانشگاه **بیروت** کم از ابداع آن‌نیست (۲)

وچنانکه میدانیم همین ترجمه‌ها بود که راه بررسی وتحقیق را برای اروپائیان باز کرد واگر مسلمین نبودندغربیان هرگز نمیتوانستند نتایج فکر یونانی واندازهٔ کوشش هندیهاوچینیان را درك کنند وجهان این لقاح فکری بزرك را بخود نمیدید که سپیده تمدن قرون جدید باشد •

هنگامیکه مسلمانها متوجه کوششهائیکه درراه تمدن فکری شده بود گردیدند علومی رادرآغازکار گرفتند که بیشتردرزندگیشان بکار میآمد یا به تعبیر **استادعلامه آقای شریعتی** انجام وظایف‌دینیشان چنین‌ایجاب میکرد • چون دین‌مانندامروزامری در کنار زندگی نبود بلکه زندگی برپایه دین استوار گردیده ودین در متن زندگی واقع بود •

مسلمین حساب را برای تقسیم مواریث‌وهندسه را برای قبله شناسی وراه‌های‌حج وعلوم فلك را برای کمك براثبات رمضان وعیدهاوضبط دقیق‌وقت‌های نمازفراگرفتند وبدون شك باید گفت که انگیزهٔ مسلمین برای اخذدانشهای‌مختلف دین بوده است... درمورد دانش حساب مواد اولیه کار برای مسلمین‌آماده‌شده بود حساب‌هندی تاحدود شناسائی کسر اعشاری وجود داشت ولی ارقام آنها ناقص وغیر متحد الشکل بود •

پی‌یرروسو (۳) میگوید : هندی‌ها صفر را میشناختند اما **دکتر عمر فروخ** این دانشمند محقق میگوید : اولین بار که صفر دیده‌شده دریك نقش هندی‌پس از نهضت اسلام بوده و۲ سال قبل از آن صفر دریك کتاب عربی‌بکار رفته است (٤)

وشکی نیست که تمام جهان ارقام منقح‌هندی‌وحتی کلمه صفر را از اسلام گرفته ودر معنی مطلق عدد عمومیت داده‌اند •

۱ـ تاریخ علوم پی‌یرروسو ترجمهٔ حسن صفاری صفحهٔ ۱۱۸
۲ـ عبقریةالعرب فی‌العلم‌والفلسفه دکتر عمر فروخ چاپ‌دوم بیروت‌صفحه ۱۷
۳ـ تاریخ علوم ترجمه حسن صفاری صفحه ۱۲۰
٤ـ عبقریةالعرب فی‌العلم والفلسفه صفحه ٤٥ نقل ازجورج‌سارتن ،

این دانشمند دراین باره تحقیق کرده وصورتهای مختلف کلمه‌صفر رااز زبانهای لاتن استخراج نموده‌است : (۱)

در زبان انگلیسی	**Cipher**
در زبان آلمانی	**Ziffer**
در زبان فرانسه	**Chiffre**
در زبان ایطالیائی	**Cifra**

غیاث‌الدین کاشی ، ریاضی دان قرن نهم ، نسبت محیط دائره به قطر را عدد ۳/۱۴۱۵۹۲۶۵۳۵۸۹۸۷۳۲ بدست آورد که بسیار دقیق تر وجالبتر است از آنچه ما واروپائیان مانند : (۳/۱۴۱۶ یا ۳/۱۴۱۵۹) می‌دانیم •

دکتر فروخ میگوید : دنیای حساب باید رهین **الخوارزمی** باشد که بهترین تحقیقات را در علم حساب انجام داده است (۲)

درباره دانش جبر مسلمین باید گفته‌شود که این علم گرچه قبلا وجود داشته‌اما بوسیلهٔ مسلمین رشد کرده ونامگذاری شده است •

نام جبر را که هنوزهم در اروپا بهمین نام **Algebra** خوانده میشود ، **محمد بن‌موسی‌الخوارزمی** برآن نهاد وهمین دانشمند بزرك بود که نخستین کتاب را در علم جبر طبق دستور **مأمون** خلیفه‌عباسی تالیف‌نمود(۳)وپی‌برروسو صفحه ۱۲۱ پیدایش این کتاب را یکی از مراحل بزرك علم جبر میداند تا قبل از مسلمین معادلات درجهٔ دو حل شده بود اما آنها معادلات سه مجهوله وچهارمجهوله را هم حل نموده‌اندواین بگفتهٔ نویسندهٔ عبقریة‌العرب فی‌العلم والفلسفه آخرین‌درجه تکامل جبراست‌زیرامعادلاتی که مجهولات بیشتری داشته باشند از طریق‌جبر قابل حل نیستند وباید در حل آنهااز راههای دیگر استفاده نمود (٤)

نظریه‌ای که بنام **پی‌یردوفرما Pierredefermat** در مورد مجموع دو عدد مکعب اشتهار یافته اساس آن از مسلمین بوده است (۵)

۱ـ از کتاب عبقریة‌العرب صفحه ٤۵

۲ـ عبقریة‌العرب صفحهٔ ٤٦

۳ـ عبقریة‌العرب صفحه ٤۷

٤ـ بنقل دکتر فروخ از جرداق • البته خوانندگان توجه دارند که مقصود حل معادلات بطریق عمومی است صفحهٔ ٤۸ عبقریة‌العرب

۵ـ عبقریة‌العرب صفحهٔ ٤۸

ومسلمین بودند که باآمیزش جبروهندسه اصول‌هندسه‌تحلیلی **دکارت** رابوجود آوردند (۱)

یونانیان کاری را در هندسه فرو گذار نکرده بودند باهمه اینها مسلمانان دراین علم ابداعاتی نمودند تا آنجا که بر پایهٔ اصل پنجم از اصول هندسهٔ مسطحهٔ **خواجه نصیرالدین طوسی** ، **سیرلانو ساکچری** هندسه فضائی‌رادر قرن ۱۸ بنیان گذاری نمود (۲) واین افتخار برای مسلمین بس‌که اروپائیان هندسه رااز کتب آنهاآموخته‌اند **دکتر عمر فروخ** میگوید : مثلثات‌راهم‌باید از علوم اسلامی بدانیم زیرا قبل‌ازآن یونانیها بدان توجهی نداشته فقط برای کمك در علم فلك بطور ناقصی از آن‌استفاده میکرده‌اند ولی مسلمانان آنرا تکمیل کرده وعلم‌مستقلی ساختند .

عبدالرحمن بن یونس صفدی (۳۹۹) شش‌قرن‌قبل از **جون‌نپر** که‌اروپائیان او را بعنوان مکتشف **لگاریتم** میشناسند از **لگاریتم** استفاده نمود (۳)

باظهور اسلام علم نجوم خرافه‌ای‌تشخیص داده‌شد ومسلمین به‌تنجیم روی آوردند درصورتیکه اروپائیان تاقرن شانزده هنوزدرمدارسشان آنرا تدریس مینمودند .

علم فلك در اسلام تکامل یافت ومسلمین درآن ابداعات بزرگی انجام دادند **ابن طفیل** فیلسوف اندلسی در داستان **حی‌بن‌یقظان** (٤) دلایلی صریح بر کرویت زمین میآورد .

اثر جامع**الفرغانی** بنام (جوامع علم النجوم والحرکات السماویه) تاآواخرقرن پانزدهم در نسخه‌های‌عربی ولاتینی‌منحصر به‌فرد بوده ومورد استفاده‌دانشمندان‌اروپائی قرار گرفته‌است‌این دانشمند(۵)شرحی‌بسیار عالی ومنطقی در مورد تاثیرمادرجزرومد دریا نوشته و**ابوعبدالله البتانی** که در اروپابعنوان **Albatanus** مشهورشده‌است مطلع ومغرب خورشید رااندازه گیری دقیق نموده‌است .

اگر باین گفتهٔ **جورج سارتن** استاد تاریخ‌علم‌دانشگاه **هاروارد**درسر گذشت علم توجه کنیم (٦) موقعیت مسلمین را درشیمی بیشتر میتوانیم درك کنیم .

۱ــ صفحه ٤۸ کتاب عبقریةالعرب .

۲ــ سالنامه نور دانش سال ۱۳۲۹ ترجمه از اسلامیك ریویو بقلم پرفسور محمد عبدالرحمن صفحه ۳۹۹

۳ــ عبقریةالعرب فی‌العلم والفلسفه‌صفحه ۵۱

٤ــ این کتاب شرح زندگانی انسانی است که در محیط خارج از اجتماع رشد کرده است نویسنده در نظر داشته است که ثابت کند محیط در پرورش فکر تاثیری ندارد وتحت‌عنوان‌زنده بیدارتوسط استادبدیع‌الزمان‌فروزانفر بفارسی ترجمه شده‌است .

۵ــ سالنامه نور دانش ۱۳۲۹ صفحه ۳٦٦

٦ــ مجله دنیای علم شماره ۷ سال اول

او میگوید : «هیچ کاری اساسی تر از بنیان نیکو نهادن نمیتوان یافت زیرا تمام ساختمان برروی آن استوار است » و باید اذعان کرد که در علم شیمی این پایهٔ مستحکم واستوار را مسلمانان ریختند و آنها بودند که از جنبهٔ خیالی شیمی (یعنی بدست آوردن کیمیا و تبدیل معادن بیکدیگر) صرفنظر کرده و آنرا رد نمودند .

در مرحله اول **الکندی و ابن سینا** منکر آن شدند **و ابن خلدون در مقدمه** بالحن نیش دار ومسخره آمیزی طرفداران کیمیا را که تبدیل معادن بیکدیگر است مورد انتقاد قرار میدهد ومیگوید : من روزی باستادم **ابو البرکات بلفیقی** ... در این باره گفتگو کردم ویکی از کتب کیمیا را بهوی دادم او مدتی آنرا موردتفحص قرار داد وسپس آنرا به من رد کرده وگفت من ضمانت میکنم که خواننده این کتاب جز باناامیدی بخانه خود باز نگردد (۱)

شاید نخستین کسی که دراسلام به تحقیق درشیمی پرداخت **خالدبن یزید مروانی** باشد .

خازنی وزن مخصوص عده‌ای از مایعات رابدست آورد که تفاوتی باحال ندارد واگر اندك فرقی وجود داشته باشد مربوط به مقدارمواد محلول در آب است که به‌حسب مکانهای مختلف اندك فرقی دارد (۲)

ابوریحان بیرونی از دو راه وزن مخصوص اجسام رابدست آوردواعدادیکه نتیجه محاسبه اوست باگذشت زمان وترقی روز افزون علم چندان تغییری نکرده‌است

هلم یارد میگوید : در آثار رازی در خصوص شیمی هیچ نقطه ابهامی وجود ندارد واو فقط متکی بحقایق تجربی بوده .. وما باید ازرازی برای طبقه بندی وترتیبی که برای اولین بار در خصوص مواد شیمیائی بکار برده تشکر کنیم (۳)

عمرفروخ میگوید: بدون‌شك موسس شیمی جدید درشرق وغرب **محمد ابن زکریا رازی** است وطبق تحقیق آقای **دکتر جلال مصطفوی** نویسنده دانشمند مجله‌دنیای علم :**رازی** بوراکس رامی‌شناخته ولی باوجود دانشمندان بزرگی چون**لاوازیه‌وبوفن** شیمی دانهای اروپا درقرن‌شانزدهم‌از استخراج آن بی‌اطلاع بوده اندوازایران‌خریداری میکرده‌اند (٤)

ناتمام

۱ـ مقدمه ابن‌خلدون ترجمه محمد پروین گنابادی صفحه ۱۱۱۲ـ۱۱۲۰

۲ـ عبقریةالعرب صفحه ۷۱ـ۷۲

۳ـ سالنامه نور دانش ۱۳۲۹ صفحه ۲۸٤ ترجمه از اسلامیك ریویو

٤ـ مجله دنیای علم سال اول شماره ۲و۳

شفیعی کدکنی

نهضت علمی اسلامی

(۲)

درقرن هجدهم هنوزعده‌ای ازدانشمندان بزرك اروپا پابند کیمیاگری بودند ومی پنداشتند میتوان فلزات ناقص را به فلزات کامل تبدیل کرد(۱)

آقای دکتر مصطفوی یادآورشدند که درهمین اوضاع شیمی اسلامی بقدری پیش رفته بود که مسلمین بوراکس رااز دوطریق طبیعی ومصنوعی (بوسیله آزمایشگاه) تهیه میکردند (۲) **جورج سارتن** بطورکلی قرنی را که **جابر** در آن میزیسته (قرن دوم هجری وهشتم میلادی) درشرق وغرب بنام جابر مینامد .

این شیمی دان مسلمان دررشتهٔ شیمی مشهورترین دانشمندان شرق بشمارمیرود وتالیفات فراوانی داشته که منتخباتی ازاین رسالات درمجموعه‌ای بطبع رسیده است (۳)

وهم اوازترکیب شوره، زاج سبز اسید نیتریك را بدست آورد . **و محمد بن زکریای رازی** ازتقطیر زاج سبزاسید سولفوریك رابدست آورد واز تقطیر مواد نشاسته‌ای بامواد قندی تخمیرشده (یاازتقطیر شراب ...) الکل را باهمین نام الکل تهیه نمود .(٤)

مسلمین تقطیر، تبخیر، تبلور، انحلال وتجزیه وعملیات دیگری روی مواد شیمیائی

---

۱ ـ تاریخ علوم پی یر روسو ترجمه صفاری صفحه ۲۲٤

۲ ـ مجله ماهانه دنیای علم شماره دوم وسوم ازسال اول تحت عنوان اسراری از کیمیاگران قدیم .

۳ ـ این مجموعه بکوشش وتصحیح خاور شناس پاول کراوس **Paul . Kraus** که ازاهالی چك اسلواکی بوده (۱۹۰٤ ـ ۱۹٤٤) درمصر بسال ۱۳٥٤ قمری(۱۹۳٥ میلادی) در (٥٥٥) صفحه تحت عنوان «مختارات من رسائل جابر بن حیان «از روی نسخه‌های منحصر بفردقاهره پاریس وبریتانیا بطبع رسیده وشامل ۲۰ رساله از آثار اوست ومقدمه‌ای هم از مصحح .

٤ ـ هنرهای مسلمین ترجمه ونگارش استاد شریعتی صفحه ۳۹

انجام دادندو نیترو هیدرو کلریك و پتاس و نیترات نقره و کلرید زیبق واکسید جیوه و سولفور آهن راتهیه نمودند

این جنبش فکری وعملی بود که بگفته جورج سارتن پایه‌های شیمی جدیدرا بااستحکام کامل پی‌ریزی نمود(۱) دراین اوضاع بگفته فروغی :

دانش‌طلبان (اروپا) تصور میکردندداننشمندان قدیم «بر باغ دانش همه رفته‌اند» و همه‌چیز تحقیق شده لذا اوقات آنها ببحث در گفتهٔ متقدمین میگذشت (۲)

ودر برابر هراندیشه نوینی اگر بوجود می‌آمد این عبارت :

«استاد چنین گفته است» رادلیل می‌آوردند واز بررسی افکاردیگرو اندیشه‌های نوین بازهم اگر بوجودمی‌آمد چشم‌پوشی میکردند (۳)پیشرفت علمی مسلمانان درمکانیك بقدری سریع وزیادبود که درقرن دوم هارون الرشیدبرای شارلمانی ساعت زنگ داری فرستاد که‌خود بخود کارمیکرد وطبق نوشته **پی یرروسو** اهالی مغرب آنرا هشتمین عجایب دنیا پنداشتند (٤)رقاصهٔ ساعت راکه‌دارای اهمیت زیادی در مکانیك نوین است مسلمین اختراع کردند و **گالیله** آنرا توصیف نمود (٥) طبق بررسی **عمر فروخ** استفاده ازپاندول برای آزمایشهای علمی نخستین بار بوسیله **ابن یونس مصری** درقرن چهارم انجام‌شد وعده‌ای ازقوانین پاندول راداننشمند دیگری بهمین نام‌در ٦٤٠ یعنی‌چهار صدسال پیش از گالیله کشف کرد (٦) درتمام علومی که یادآورشدیم نبوغ علمی مسلمانان بخوبی دیده میشود امادرمورد فیزیك شاید بیشتر ازهمه آنها باشد • در گذشته برای بحث دراین علم‌فقط‌ازفرضیات بدون‌آزمایش استفاده میشدولی باشروع‌مسلمین به‌کاوش‌استفاده ازآزمایشهای مختلف آغاز گردید •

گوستاولوبون می‌گوید معروف است که **بیکن** Bacon اول کسی است که تجربه را برگفتار اساتید ترجیح داد ولی صحیح اینست که این فکر از مسلمین شد نه از بیکن (۷)

ابن‌سینا و ابن هیثم درباره چشم ودیدن تحقیقات جالبی نمودند وابن هیثم‌در موردچشم مسائلی‌دارد که به گفته دکترفروخ دراروپا بنام خودش‌شهرت یافته است (۸)

---

۱ ـ سرگذشت علم اثرجورج سارتن ترجمه احمدبیرشك صفحه ۲۲۹

۲ ـ سیرحکمت دراروپا محمدعلی فروغی ج اول ص۷۷

۳ ـ تاریخ‌علم جورج سارتن ترجمه‌احمد آرام صفحه ۵۳۲

٤ ـ تاریخ علوم ترجمه حسن‌صفاری ۱۱۸ ٥ ـ هنرهای مسلمین صفحهٔ ۳۹

٦ ـ عبقریة العرب فی‌العلم والفلسفه ۷٦

۷ ـ تمدن اسلام وعرب ۵۷۵ ۸ ـ عبقریة العرب ۷٤

واو بود که سیر منحنی نور را در فضا کشف نمود(۱) قطب الدین شیرازی پیدایش رنگین کمان را در آسمان بر اساس علمی دقیق در قرن هفتم بررسی و تعیین نمود (۲) ابن هیثم که در اروپا بعنوان **Alhazem** مشهور است در باره شکست نور مطالعات دقیقی انجام داد روش تحقیقی او در پیشرفت **بیکن و کپلر** تاثیر زیادی داشته **فیتلو** دانشمند آلمانی که تحقیقات او از قدیم ترین تحقیقات صحیح اروپا است کتابی بنام «مناظر» نوشت و کپلر از آن استفاده شایانی بردو این کتاب بجزاند کی ترجمه دقیق کتاب **المناظر** ابن هیثم است (۳) ابن هیثم برای اولین بار در آزمایشهای خود از تاریك خانه که اساس دوربین عکاسی است استفاده کرد (٤) او کاملا از اصل جبر که به قانون اول نیوتن اشتهار یافته اطلاع داشته و قانون اول شکست نور را در یافته و در باره قانون دوم آن نیز بحث کرده (٥) و نسبت ثابت بین زاویه تابش و زاویه انکسار را اظهار داشته است (٦) و به گفته آقای دکتر مصطفوی اصل **Fermat** در مورد تغییر جهت دادن نور هنگام عوض شدن محیط آن متن ترجمه عبارت «**تنقیح المناظر**» **کمال الدین ابوالحسن** فارسی است •

و نظریه موجی نور با همان مثالهایش که در اروپا بنام هویگنس **Huygens** اشتهار یافته و خود او هم میگفته من چنین مثال میزنم ترجمه دقیقی از عبارت ابن هیثم در المناظر است که قرنها قبل از هویگنس می زیسته است (۷) و هم ایشان تذکر داده اند که **دکارت و نیوتن** نه تنها واضع تئوری ذره ای نور نبودند بلکه تمام مفروضات و آزمایشهای خود را از مسلمانان گرفته اند •

به شهادت **ماکس میرهوف** نویسنده بخش علوم طبیعی میراث اسلام **روجر بیکن** و تمام دانشمندانی که در مبحث نور کار میکرده اند آزمایشهایشان از روی کتاب الهیثم بوده است (۸) دانش پزشکی که بگفته «**فردنیان تو تل**» افتخار اعراب و مسلمانها است از قرن پنجم میلادی روی بانحطاط گذاشته بود •

---

۱ ـ صفحه ۷٤ عبقریة العرب ۲ ـ همان کتاب صفحهٔ ۷٦

۳ ـ عبقریة العرب ۷۵

٤ ـ مجله فروغ علم شماره ٥ ـ ٦ و بعضی از نویسندگان موضوع استفاده از تاریکخانه را بنام کمال الدین ابوالحسن فارسی شارح المناظر ابن هیثم نوشته اند

٥ ـ مجله فروغ علم سال اول شماره ٥ ـ ٦ تحت عنوان خدمات مسلمین بعلم فیزیك ترجمه ع ـ سحابی از اسلامیك ریویو

٦ ـ تاریخ علوم پی بر روسو صفحه ۱۱۹

۷ ـ سال اول مجله دنیای علم شماره ۷ و ۳

۸ ـ میراث اسلام ترجمه مصطفی علم صفحه ۱۲۱

پی‌یر روسو در تاریخ علوم میگوید : از قرن پنجم میلادی علم طب هم از طرف پزشکان وهم ازطرف بیماران ترك شد .

زیرا دستهٔ اول دراثر وفورافکار ماوراء الطبیعه دو باره به سراغ افکار قدیمی رفتندودستهٔ دوم ترجیح‌دادند که برای معالجه امراض بافسون وجادووواوراد دفع اجنه وطلسم متوسل شوند (۱) .

واین وضع همچنان ادامه داشت و پزشکی درآخرین درجات انحطاط بود ولی هنگامیکه مسلمین متوجه علوم شدند پزشکی بقدری ترقی کرد که بهتراست بازهم تعبیر پی‌یر روسو را باهمان زیبائی که دارد نقل کنیم اومیگوید « ابن‌سینا پرنس علوم دانش طب رادر دنیای اسلام چنان رونق بخشید که یکی از پادشاهان **کاستیل** (۲) که چشمش آب آورده بود برای معالجه بشهر قرطبه **Cordoue** نزددشمنان خودرفت (۳) درنتیجه این پیشرفتهای بزرك علمی بود که پزشکان بزرك برخاستند وپزشکی علمی مخصوص مسلمانان گردید **جرجی زیدان** میگوید :

« پزشکی علمی خاص وویژه تازیان گشته و بنام آنان شناخته شد (٤) هنگامیکه ابن سیناو محمد بن زکریای رازی ودیگر پزشکان ایرانی ومسلمان بیماریهای صرع، خناق، سل و بیماریهای چشم راروی اصول علمی بااستفاده ازتخدیر وسایر وسائل انجام میدادند در اروپا معتقد بودند که اشخاص صرع شیطان دروجود آنها حلول کرده باید آنهارا بزنیم تا شیطان فرارکند !! (٥) علاوه بر دکتر فروخ گوستاولوبون هم این موضوع را چنین خاطر نشان ساخته ومیگوید در قرن نهم ودهم میلادی که تمدن اسلام در اندلس درنهایت درجهٔ اعتلا بودمراکزعلمی ما (یعنی اروپائیان) عبارت بود از یك عده قلاع بدوضع ضخیم که امرای مادر آن بحالت وحشی زیست میکردند وافتخارداشتند که دارای سواد وخط نیستند (٦) ودراین زمان پزشکی اسلامی بقدری پیشرفت کرده بود که طبق نوشتهٔ دکتر مصطفوی باهمه ترقی و پیشرفتی که طب جدید نموده است اطلاعات دانشمندان درمورد معالجه سرطان

---

۱ ــ تاریخ علوم پی‌یر روسو ۱۱٤

۲ ــ کاستیل یا قشتاله **Castilla** منطقه‌ای ازاسپانیا است که مادرید پایتخت فعلی این کشور درآن واقع است ودرقرن یازدهم میلادی مسلمین آنرا فتح کردند

۳ــ تاریخ علوم صفحه ۱۱۸

٤ ــ به نقل استادشریعتی درهنرهای مسلمین صفحه ٦۱ از الهلال

٥ ــ عبقریة العرب فی‌العلم و الفلسفة ۸۹ ــ ۹۰

٦ ــ تمدن اسلام وعرب صفحه ٧٤٦

و علائم آن با آنچه ابن سینا از آن میدانسته چندان تفاوت زیادی نکرده است (۱) در اینوقت بود که رازی رسالهٔ تحقیقی خود رادر باره سرخك و آبله که شاهکاری بزرك است تالیف نمود »

وابن سینا بانبوغ علمی خود توانست فعالیت و سرایت بعضی بیماریها را در آب کشف کند (۲)

ورازی توانست تاثیرهوارادروضع بیماریها بایك آزمایش ارزنده بخوبی نشان دهد هنگامیکه باودستورداده شدکه بهترین نقطه‌ای راازحیث آب وهوا دربغداد برای ساختن بیمارستان انتخاب نماید نقاط مختلفه‌ای رادر نظر گرفت ودر هر نقطه پاره‌ای گوشت آویزان کردودر آن‌محل که گوشت‌دیرتر فاسد شده .. اجازه‌داد بیمارستان را بنا کنند(۳)

تصور نشود که‌این عقب افتادگی اروپا مربوط بروزگاران خیلی‌دوراست همین‌سه‌قرن‌قبل هم‌کم ازآن زمانهای پیش نمی‌آوردند .

درقرن شانزدهم بااینکه نهضتی براساس **کاوشهای** علمی‌مسلمین آغاز کرده بودند آنقدر درجه‌اطلاعشان کم بود که **پاراسلس Paracelse** بزرگترین دانشمند پزشکی این‌عصر تنهابواسطهٔ شباهتی که‌میان‌دانهٔ انارودندان‌انسان‌موجوداست آنرا در بیماریهای دندان‌توصیه میکرد وازسحروافسون درمعالجه‌هایش استفاده مینمود(٤)

گوستا ولوبون میگوید « تمام دانشگاههای اروپا ۵۰۰ ــ ٦۰۰ سال روی همین ترجمه‌ها دائر بود ومدارعلوم مایعنی‌اروپائیان » فقط‌علوم مسلمانان‌بود،درپزشکی‌میتوان گفت تازمان‌ماهم باقی‌مانده است(۵)

تاثیرادبی اسلام‌رادر اروپاازاین گفته **پروفسورگیب** نویسنده بخش‌ادبی میراث اسلام‌بخوبی‌میتوان درك کرد اومیگوید « بایددانست که مشرق‌یعنی‌اسلام » جادهٔ جدیدی‌را برای اروپائیان‌باز کرد تادرادبیات بمقام کنونی‌رسیدند وشعرای فرانسه تحت‌تاثیر نفوذ سبك اشعار عربی‌قرار گرفتند (٦)

شاید این موضوع درنظر بعضی‌ها دورباشد ولی‌برای نمونه تاثیررسالهٔ **الغفران**

---

۱ ـ دنیای علم شماره ۳و٤و۵

۲ ــ سالنامه‌نوردانش سال۱۳۲۹ ۳ ــ هنرهای‌مسلمین صفحه٦۲

٤ ــ مجله دنیای‌علم شماره اول‌سال اول

۵ ــ تمدن اسلام و عـرب صفحه ۷٤۹ بـاید توجه داشت کـه نویسنده (یعنی گوستاولوبون) در سال ۱۸٤۱ متولدشده ودر۱۹۳۱ درگذشته است بنابراین سالیان درازی اززمان اظهار این‌موضوع نمی‌گذرد

٦ ــ میراث اسلام ۸۰ ــ ۸۱

ابوالعلای معری را در **کمدی الهی اثر دانته الیگیری** ایطالیائی (۱۲٦٥ - ۱۳۲۱) که بزرگترین شاهکار ادبی در تاریخ اروپااست یادآور میشویم (۱)

درمورد پیشرفت مسلمانان درفلسفه حتی اگر بخواهیم نام نوابغ اسلامی را که درجهان فلسفه بی نظیر ند خاطر نشان سازیم در این فرصت کوتاه امکان پذیر نیست و همه توجه دارند که علم کلام اگر ریشه ی قبل از اسلام داشته در اسلام بآخرین درجه تکامل رسیده و درمراحل اولیه مستقیماً از قرآن الهام میگرفته است .

درفلسفه اجتماع ، گرچه دانشمندانی بزرک مانند فارابی در اسلام ظهور کرده اند ولی بزرگترین شخصیتی که میتوانند برای همیشه پایه گذار جامعه شناسی و فلسفه تاریخ باشد **ابن خلدون** است .

پیش از انتشار مقدمهٔ ابن خلدون مردم اروپا خیال میکردند **ویکو Vico** پایه گذار فلسفهٔ تاریخ است ولی بعدها دانستند که سه قرن و نیم قبل از او ابن خلدون این علم را بکمال پایه ریزی نموده است .

ساطع الحصری نویسنده «**دراسات عن مقدمة ابن خلدون**»(۲) میگوید:

ابحاث علمی روح **القوانین منتسکیو** کـه شهرت جهـانی یافته حول دو نقطه میگردد :

۱ ـ تأثیر تربیت ومحیط درروحیات ملل وسیر تاریخ

۲ ـ نظریه تاثیر احوال واوضاع اقتصادی دروقایع تاریخی واجتماعی ـ نظریهٔ اول را دانشمندان یونانی ومسلمان در قرنهای گذشته بررسی کامل نموده اند . ومسئله دوم را اروپائیان معتقدند منتسکیو پایه **گذار** ومبتکر آنست اماتحقیقات علمی بخوبی نشان میدهد که سه قرن و نیم قبل از منتسکیو ابن خلدون این بحث را تحقیق کامل نموده است **واردWarb** میگوید تصور میکردند عقیدهٔ جبر حیات اجتماعی را برای اولین بار منتسکیو یاویکو تشریح کرده است درصورتیکه ابن خلدون مدتها پیش از ایشان درقرن چهاردهم بحث کرده ومعتقد بوده است که اجتماعات بشری از قوانین تغییر ناپذیر و ثابتی پیروی میکنند(۳) **واشمیت** دانشمند

---

۱ ـ نگاه کنید بمقدمه ترجمه فارسی کمدی الهی توسط آقای شجاع الدین شفا صفحه ٥۳ و عبقریة العرب ص ۳۱ وسیر العباد الی المعاد حکیم عارف سنائی غزنوی را هم میتوان نمونه از پیشروی مسلمانان در ابتکار این سبك داستانسرائی دانست. برای توضیحات بیشتری درمورد اندیشه های شرقی واسلامی که به دانته الهام بخشیده است رجوع کنید بگفتار دوم از پانزده گفتار مجتبی مینوی چاپ دانشگاه صفحات ۳۲ ـ ۳٦

۲ ـ عبقریة العرب صفحه ۱٦۰

۳ ـ مقدمهٔ ترجمهٔ مقدمهٔ ابن خلدون ـ پروین گنابادی

معاصر گواهی میدهد که ابن‌خلدون دردانش‌جامعه شناسی به مقامی نائل آمده که **اگوست کنت** در نیمه‌قرن نوزده بدان نرسیده است(۱)

اروپائیان تصور میکنند که جامعه شناسی‌را اگوست کنت پایه‌گذاری کرده اما قبل‌از او تمام اصولی‌را که او پیشنهاد کرده‌میبینیم ابن‌خلدون بخوبی توضیح داده و بررسی کرده است .

درنتیجه این نهضت عظیم‌اسلام بود که شالوده **رنسانس** ریخته شدواروپائیان با استفاده از تحقیقات عمیق‌مسلمین شروع به‌پیشرفت نمودند .

ارنست بارکر نویسنده بخش جنگهای صلیبی میراث اسلام هنگامیکه از نفوذ عمیق مسلمین در نهضت اروپاسخن میگوید گفته‌ای از (**پروتز**) نقل‌میکند که جنگهای صلیبی‌تنها عامل‌ترقی‌اروپا بوده‌ودوره تجدد کشفیات‌واصلاحات اروپا دراین‌جنگها بمیان آمده است (۲)

و**ماکس‌میرهوف** میگوید علوم‌شرق (مقصودش‌اسلام است)مانندباران رحمت‌برخاك خشك‌اروپاباریدو آنراحاصلخیز کرد (۳) ودراین باره‌شهادت گوستاولوبون چنین‌است بوسیله‌اسلام‌اروپاداخل‌تمدن‌شدوتمدن‌اسلام به‌همان‌اندازه که‌درشرق تاثیر کرد درغرب هم تاثیر داشت (٤)

پی‌یرروسو میگوید درقرن‌سوم درقرطبه یك ملیون جمعیت و ۸۰۰مدرسه عمومی‌و کتابخانه ای با ۶۰۰ هزار جلد کتاب وجود داشت و زبان‌عربی تنها زبان علمی‌جهان بود و در این مورد دکتر فروخ از **روجربیکن** پیشرو نهضت اروپا نقل میکند کـه او از کسی کـه زبـان عـربی نمیدانست و میخواست جستجوی علم کند در شگفت میشد (۵)

باز هم گستاولوبون میگوید در ۱۱۳۰ دارالترجمه ای در طلیطله تحت ریاست اسقف اعظم **رایمند Raymond** تاسیس‌شد وتمام‌کتب مشهوره عربی را درلاتینی شروع به ترجمه نمود و تا قرن چهاردهم میلادی ادامه داشت (٦) و پی ریزی دانشگاه **ناپل** در۱۲۲٤ توسط **فردریك دوم** با مجموعه های عـربی اسلامی از بزرگترین عوامل نهضت اروپا بود (۷) آنچه در این مقاله بنظرخوانندگان‌محترم رسید سایه‌ای

---

۱ ـ مقدمهٔ ترجمهٔ مقدمهٔ ابن خلدون ـ پروین گنابادی
۲ ـ میراث اسلام ترجمه مصطفی علم صفحه ۱۰ ـ ۱۱
۳ ـ همان کتاب صفحه ۱۳۲ ٤ ـ تمدن اسلام و عرب صفحه۷٤۵
۵ ـ عبقریةالعرب صفحه ٦۲ ٦ ـ تمدن اسلام و عرب صفحه ۷٤٦
۷ ـ مجله ماهانه فروغ علم شماره ۵ و ٦ سال اول

از جنبش اسلامی بود و چه بسا دانشهای زیادی که مسلمین نبوغ خود را در آن نشان داده اند و ما نامی هم از آن برای رعایت اختصار نبردیم •

جنبش فکری رنسانس از اسلام گرفته شده بود با نهضت اسلامی در یك جهت تفاوت داشت پایه اصلی انگیزش مسلمین بر علوم دین بود و همه جا در تاریخ اسلام دین را با علم همراه می بینیم اما در نهضت رنسانس در نتیجه فشاریکه دستگاه پاپ درمبارزه با علم نمود میان دین و دانش تفرقه افتاد و دانشمندان را نسبت به دین بد بین ساخت و نتایج این فساد اخلاق و بدبینی و بدبینی مردم را نسبت بدین هنوز هم در اروپا بخوبی مشاهده میکنیم •

ما که اکنون در طریق اخذ میراث خود از غرب هستیم باید بدین نکته توجه کنیم که این اشتباه بزرگ برایمان روی ندهد بلکه دین را توام با دانش چنانکه نیاکان ما تحت رهبری قرآن داشتند بدست آوریم •

پایان

از سخنان علی(ع) — دکتر رسا

ارض للناس بما ترضاه بنفسك

بشام تار خود گریی همه عمر — بروز تیره بختان گر بخندی
بروز مستمندی بر تو بخشند — ترحم گر کنی بر مستمندی
کسی را جان سلامت از گزند است — که جانی را رهاند از گزندی
کسی را بند غم از پا گشایند — که بگشاید ز پای خسته بندی
چو درخواهی در گنجینه بگشای — ز استاد بزرگ ارجمندی
از آن گنجینهٔ دُرهای شهسوار — چو دُر بر گوش جان آویز پندی

بیاموز از علی این پند، بر خلق
پسند آن را که برخود می پسندی

محمدرضا شفیعی کدکنی

شعر جَدولی
آسیب شناسیِ نسلِ خِرَدگریز*

نمی دانم شما هیچ گاه جدولِ کلمات متقاطع روزنامه ها را حل کرده اید؟ کمتر کسی ست که دستِ کم یکی دوبار، به این کار نپرداخته باشد. در این جدولها، که انواع و اقسام دارد، شما بدون این که بدانید در «خط عمودی» چه کلماتی در شُرُف شکل گیری ست، مشغول پُر کردن «خط افقی» هستید و ناگهان متوجه می شوید که سر و کلّهٔ کلمات یا جملاتی، روی خط عمودی، پیدا شده است که شما به هیچ وجه در فکر آنها نبوده اید.

شعرِ جَدولی نیز چنین شعری ست که «نویسندهٔ» آن از به هم ریختن «خانوادهٔ» کلمات و ترکیب تصادفی آنها به مجموعهٔ بیشماری «استعاره» و «مجاز» و حتی «تمثیل» دست می یابد؛ بی آن که دربارهٔ هیچ کدام آنها، از قبل، اندیشه و حِسّ و حالتی و تأمّلی داشته باشد. از نوادرِ اتفاقات، این که بخش قابل ملاحظه ای از این «ایماژ» های «جدولی» زیبا و شاعرانه، و گاه، حیرت آورند. عیب این نوع «ایماژ» ها در چیز دیگری ست که در آسیب شناسیِ بیماریهایِ فرهنگی اقوام باید دربارهٔ آن سخن گفت.

قبل از هر چیز به این جدول بسیار ساده توجه کنید:

۱	یک	سطر	شعر	عشق	سرودم
۲	دو	رکعت	نماز	صبح	خواندم
۳	سه	ساغر	شراب	ارغوانی	نوشیدم
٤	چهار	قطرهٔ	اشک	شادی	گریستم
۵	پنج	عدد	آینهٔ	شفاف	آوردم

سطرهای افقی (جمعاً پنج سطر) که محورِ Syntagmatic Axis را تشکیل می دهند هر کدام، به طور مستقل، قلمرو قاموسیِ (=غیر هنری و غیر شعری) زبان است؛ یعنی کلمات، در آنها، در همان مفهومی که اهل زبان آن را استعمال می کنند، به کار رفته است (= قلمروِ استعمال حقیقی) ولی اگر ترتیب عددیِ کلمات را در سطرها به هم بزنیم و کلماتی از سطر اول و دوم را جا به جا کنیم، بی آن که اندیشه ای به کار برده باشیم، خود به خود و بر اثر تصادف، مقداری «مجاز» (یا ایماژ و صُور خیال) پیدا می شود که ما نسبت به آنها هیچ گونه آگاهیِ قبلی نداشته ایم؛ مثلاً از درهم ریختن دو سطر افقی ۱ و ۲ می توان چندین تصویر تصادفی به وجود آورد:

اگر جای «وابسته های عددیِ»، «سطر» و «رکعت» و... را عوض کنیم خواهیم داشت:

۱) یک سطر اشک شادی گریستم.
۲) یک سطر آینهٔ شفاف آوردم.
۳) دو رکعت شعر عشق سرودم.
۴) دو رکعت نمازِ عشق سرودم.
۵) سه قطره شعر ارغوانی خواندم.
۶) سه قطره نماز شادی سرودم.
۷) سه ساغر شعر عشق خواندم.

بقیه اش را خودتان پُر کنید. غرض آوردن مثالی ساده بود. در تمام این هفت سطر- که از پس و پیش کردنِ بعضی اجزای محور افقی به طور تصادفی به وجود آمد- مقداری استعاره و تصویر دیده می شود. فعلاً کاری به خوب و بدِ آنها نداریم. در تمام این جمله ها زبان از حوزهٔ قاموسیِ خود خارج شده و به قلمرو «مجاز» و «استعاره» وارد شده است.

اگر به جدولِ اصلی، مراجعه کنیم می بینیم کلمات در سطرهای افقی در خانوادهٔ طبیعی خود قرار دارند. یعنی هر کس بخواهد به طور طبیعی پیام خود را برساند می گوید: «دو رکعت نماز صبح خواندم» و نمی گوید: «دو رکعت شعر عشق سرودم»، چون «رکعت» اختصاص به نماز دارد و فعلِ آن هم «خواندن» است نه سرودن. ولی وقتی جای «رکعت» را و جای «سرودن» را عوض کردیم وارد قلمرو استعاره و مجاز شدیم، یعنی از عُرف قاموسیِ زبان- که مشترک بین همهٔ اهل زبان است- «تجاوز» کردیم. «مجاز» هم از همین «تجاوز» حاصل می شود چنان که «متافورا» و متافرین (Metapherein) یونانی هم، همین مفهوم «تجاوز و عبور» را دارد.

کلماتی که در کنار هم معمولاً به کار می روند از قبیل «ابر و باران و مه و سیلاب» یا «پدر و مادر و خواهر و برادر و خاله و دایی» یا «سرخ و سبز و زرد و بنفش و کبود» یا «حرام و واجب و مکروه و مستحب» یا «تشنگی و گرسنگی و خستگی و آشفتگی» یا «پنجره و در و دروازه و روزنه» یا «قندیل و چراغ و فتیله و شمعدان و شعله» یا «آفتاب و ستاره و خورشید و سپیده و صبح و سحر» یا «غم و شادی و حیرت و تعجب و خشم و نفرت» یا «قبیله و فرقه و حزب و دسته و جماعت» یا «جوانه و برگ و ساقه و شکوفه و گل و گلبرگ» یا «مذهب و دین و آیین و شریعت و عرفان و تصوف» یا «چشم و گوش و لب و ابرو و پیشانی و سر و دست و پا» و یا «نغمه و ترانه و پرده و ملودی و موسیقی و آواز».

تصور می کنم از قلمرو خانوادگی نامها و اسامی به حد کافی، و شاید هم خسته کننده ای، مثال آوردم. حالا اجازه بدهید برای تکمیل بحث همین سخن را دربارهٔ فعلها و مصادر هم قدری مورد توجه قرار دهیم: مصادری از قبیل «خوردن و نوشیدن و سر کشیدن و مکیدن و بلعیدن» و یا «آمدن و رفتن و دویدن و قدم زدن و رقصیدن و شلنگ انداختن» یا «شکستن و بریدن و دریدن و شکافتن».

می دانم که خسته شده اید ولی اجازه بدهید یک نکتهٔ دیگر را هم دربارهٔ «وابسته های عددی» برایتان بگویم: ما می گوییم «یک جفت کفش» «دو جفت جوراب» یا «یک باب منزل دو باب مغازه» یا یک «بُطر شراب» یا «یک چُطولِ عرق» یا «یک رکعت نماز» یا «یک قطره باران» و «یک چکه آب» و در شمارشِ هر یک از مجموعه ها از یک نوع «وابستهٔ عددی» استفاده می کنیم. مثلاً نمی گوییم: «دو رکعت مغازه» می گوییم: «دو باب مغازه» و نمی گوییم یک «چطول جوراب» می گوییم: «یک جفت جوراب».

اینها پارادیم هایِ (Paradigm) ثابت یا نزدیک به ثابت زبان هستند که در زبانهای مختلف عالم، با تفاوتها و سایه روشنهای خاص خود، همیشه حریم خود را به طور طبیعی حفظ کرده اند. مثل خانواده هایی که در میان خودشان ازدواج می کنند کمتر با بیگانه «وصلت» می کنند.

حال اگر شما بیایید، از روی تعمّد خانوادهٔ «باران و ابر و مه و صاعقه و برق و سیل و...» را – که همیشه با یکدیگر وصلت می کنند و خاستگاه طبیعی آنها چنین وصلتهایی را ایجاب می کند – وادار کنید به ازدواج با خانواده های دیگر مثلاً خانوادهٔ «ایمان» و «حضور قلب» و «ولایت» و «مذهب» و «ایدئولوژی»، عملاً نتایج عجیبی به بار می آید که غالباً فرزندان غیر عادی و غالباً ناقص الخلقه و گاه «بدیع و نوآیین» از ایشان زاده

می شود: ایمانِ ابر + حضورِ قلبِ رعد + ولایتِ سیل + و مذهب صاعقه و ایدئولوژیِ طوفان،
یا:

مثلاً به جای این که بگوییم: «یک قطره باران بارید» یک «قطره اندوه بارید» یا یک «قطره شادی بارید» همین که شما وابستهٔ عددی «خانوادهٔ ما یعات» را که «قطره» است به خانوادهٔ دیگری که خانوادهٔ «شادی و غم» است داده اید یک رشته تصویرها و استعاره هایی، خود به خود، حاصل شده است که شما کوچکترین احساس و تأملی دربارهٔ آنها نداشته اید.

حال، با همان دو خانوادهٔ «باران» و «شادی» یک رفتار دیگر می کنیم؛ وابستهٔ عددیِ خانوادگی آنها را از «قطره» به «رکعت» یا «سطر» عوض می کنیم و می گوییم «یک رکعت باران آمد» یا «یک سطر باران آمد» یا «دو رکعت شادی حاصل شد» حال اگر به جای «هرمز پسرعموی پرویز است» بگویید «باران پسر عموی برف است» و یا «موج پدر بزرگِ سیلاب است» و «دریا دایهٔ طوفان است»، به خوب و بدش کاری نداریم، مجموعه ای تصویر و استعاره حاصل شده است که شما دربارهٔ آنها هیچ گونه احساس و تاملِ قبلی نداشته اید.

تصور می کنم نیازی به توضیح بیشتر نیست و هر یک از آن خانواده ها و صدها خانوادهٔ دیگر را می توانید رویِ برگه هایی استخراج کنید و بدون هیچ گونه تأملی یکی از این خانواده را با دیگری ترکیب کنید و جمع انبوهی از استعاره هایِ «بدیع» را — که در ادبیاتِ جهان بی سابقه است!— در اختیار داشته باشید.

باید توجه داشت که از همین مقولهٔ مورد بحث ما وقتی کلماتی که در سالهای اخیر وارد زبان شده اند با خانواده های کهن همنشین می شوند، در این گونه موارد علاوه بر امرِ «برهم خوردگیِ نظام خانوادگی» یک امر دیگر هم وجود دارد که گول زننده است:

فرض بفرمایید کلماتی مثل «گواهی فوت» یا «شناسنامه» یا «احضاریه» یا «تعطیلات» یا «مرخصی» یا «بازنشستگی» وقتی در میدانِ این عملِ جدولی قرار گیرند غالباً تصاویر جدولیِ خاصی به وجود می آورند. مثلاً «احضاریه» که مربوط به «انسان و جامعه» است وقتی با «ابر» یا «باران» به کار می رود:

باد، احضاریهٔ ابرها را صادر کرد.

صبح، برای باران احضاریه فرستاد.

یا مثلاً «شناسنامه» با خانواده هایی از نوع «بهار» و «نوروز»:

شناسنامهٔ بهار، صادر شد.

شناسنامهٔ نوروز، باطل شد.

یا مثلاً «گواهی فوت» و خانوادهٔ «برگ» و «خورشید»:

گواهیِ فوت خورشید را، شب، صادر کرد.

پاییز گواهی فوت برگها را صادر کرد.

یا «مرخصی» و «تعطیل» با خانوادهٔ «خورشید» و «ستاره»:

شب که می شود خورشید به مرخصی می رود.

صبح که شد تعطیلات ستاره ها آغاز می شود.

حتی کلمات فرنگی هم، که در بعضی از قشرهای جامعه مفهوم هستند وقتی با خانوادهٔ دیگری ترکیب شوند، ایماژ و استعاره می آفرینند. مثلاً کلمهٔ استرپ تیز(Striptease) (به معنی برهنه شدن به تدریج) با خانوادهٔ «درخت» اگر به کار ببریم:

درخت، در پاییز استرپ تیز می کند.

نفْس تازه بودن کلمات، یعنی فاقد سابقهٔ تاریخی بودن آنها، سبب می شود که در این «جدول» خواننده احساس نوعی تازگی بیشتری کند. بازیِ با این جدول، یکی از سرگرمیهای نسل جدید و بعضی پیرانِ نسل قدیم شده است (تمام کاریکلماتورها).

در حقیقت، بخش عظیمی از تولیدات ادبی سی- چهل سال اخیر شعر فارسی از همین مقوله است؛ یعنی حاصل در هم ریختگی نظامِ خانوادگیِ کلمات زبان فارسی ست.

در قدیم این گونه تغییرات، گاه گاه، و از سرِ نوعی نیازمندی روحی و فرو رفتن در اعماقِ وجود حاصل شده است: تعبیر بایزید بسطامی که: «عشق، باریده بود». و تعبیر حلاج: «دو رکعت نمازِ عشق» از آن نوع بود. حالا کار به «جدول» کشیده و هر آدم بیکاری که حوصلهٔ کار با این جدول را داشته باشد می تواند هزاران نمونه از اینها، در هر شبی، «خلق کند» یا بهتر است بگوییم «قالب بزند». در سالهای اخیر چند نفر هستند که سالی چندین دفتر از این قالب زنیها دارند و باید هم این جا یادآوری کنیم که بخش اعظمِ «غزل نو» که در سالهای اخیر ظهور کرده است از محصولات همین کارخانه است.

اگر بخواهیم به زبانِ متفکران بزرگ تاریخ اندیشه در سرزمین خودمان این موضوع را بیان کنیم باید بگوییم بایزید و حلاّج در آن شَطحیّات خویش قبلاً تجربه ای در قلمرو «کلام نفْسی» داشته اند و آن کلام نفْسی خود را به کلام صوتی و کلام منقوش بدل کرده اند، اما پدید آورندگان این ایماژهای جدولی، بی آن که تجربهٔ کلام نفْسی داشته باشند از طریق بازی با کلمات و آمیزش خانواده های دور از هم، به قالب زدن این گونه حرفها و تصویرها می پردازند.

«کلام نفسی» یکی از مسائل بنیادیِ الاهیات اشعری ست که در مسألهٔ حدوث و قِدَمِ کلامِ الاهی، اشاعره از آن اصطلاح استفاده می کنند[1] و تقریباً بیان دیگری ست از رابطهٔ ذهن و زبان که از عصر افلاطون تا همین قرن بیستم در اندیشه های کسانی مانند واتسون، از پیشگامان رفتارگرایی همواره، طرفدارانی داشته و اینان، بدون استثناء عقیده داشته اند که اندیشیدن نوعی سخن گفتنِ خاموش است.[2] گذشته از اشاعره و ماتُریدیّه که مسألهٔ کلام نفسی برای ایشان یکی از مبانی اصلی عقاید الاهیاتی بوده است، اخوان الصفا نیز، مفهوم کلام نفسی را با تعبیر «حروف فکریه»[3] مورد توجه قرار داده اند و اخطل شاعر عرب (متوفی ۹۲ هجری) که گفته است: جای سخن دل است و زبان جز نشانه نیست:

انّ الکلام لفی الفؤاد و انّما جُعِل اللسان علی الفؤاد دلیلا[4]

از همین تجربهٔ ارتباط مستقیم ذهن و زبان سخن گفته است.

این گونه «فکر» ها یا «تصویر» ها یا «بیان» های جدولی از هزاران یکی ممکن است در عرصهٔ تاریخ ادب و زبان باقی بماند. تنها همین در عصرِ ما نیست که جوانان به «کشف جدول مندلیف واژه ها» پرداخته اند، در عصر صفویه و در دایره «ردیفها و قافیه ها» شاعرانی از نوع «زلالی» و «ظهوری» و — هزاران هزار از این گونه استعاره ها اختراع کرده اند که غالباً پیش از خداوندِ خود مُرده است زیرا فاقد «کلام نفسی» بوده است ولی «دو رکعتِ عشق» و «به صحرا شدم عشق باریده بود» بایزید و حلاج پس از دوازده قرن و ده قرن همچنان طراوت و تازگی خودِ را حفظ کرده است زیرا خاستگاهِ آن، تغییر آگاهانهٔ خانوادهٔ کلمات نیست بلکه برخاسته از «کلام نفسی» گوینده است.

کسی که پدربزرگ این مکتبِ «شعر جدولی» در زبان فارسی ست، شاعری ست از شعرای عصر صفویه که متأسفانه تا کنون نسخهٔ دیوانش را نتوانسته ام به دست بیاورم ولی از همان چند نمونه ای که در تذکره ها نقل کرده اند نبوغ این شاعر و پیشاهنگ (Pioneer) بودن او را حقاً باید پذیرفت:

دندانِ چپِ دریچه کور است آدینهٔ کهنه بی حضور است

و از نوادرِ روزگار این که شاعر تمام خمسهٔ نظامی را، که لابد چندین هزار بیت می شود، به همین اسلوب جواب گفته و ظاهراً بخش عظیمی از خانواده ای لغوی و دستوری زبان فارسی را به «وصلت» های غیر طبیعی واداشته است. مثلاً «تکلّم» را که می تواند به فارسی یا به عربی باشد با «تبسّم» جایش را عوض کرده و گفته است:

لیلی زِ دریچهٔ تکلّم می کرد به فارسی تبسّم

در عصر ما هوشنگ ایرانی (۱۳۰۴–۱۳۵۲) فقط از روی خواندن بیانیه های شعری

شاعران مدرن فرنگ، به طور مبهمی، پی به این نکته برده بود که اگر خانوادهٔ کلمات در هم ریختگی پیدا کنند، خود به خود، نوعی نوآوری و بدعت (Innovation) در زبان روی می دهد و تازگی دارد اما توجه نکرده بود که بین تازگی و «جمال» به معنی راستینِ کلمه غالباً ملازمه ای نیست و چنان نیست که هر «نو» ی زیبا و جمیل باشد. معروفترین دستاورد او همان مضحکهٔ «جیغ بنفش» است.

سهراب سپهری (۱۳۰۷-۱۳۵۹) که حقیقةً شاعر بود و از حاصل کارش چند شعر درخشان در زبان فارسی به میراث مانده است او نیز پی به این نکته برده بود و در مصرف این جدول، گاه با اعتدال و همراه با حس و عاطفه و اندیشه یعنی کلام نفسی مانند این سطرها:

به سراغ من اگر می آیید
نرم و آهسته بیایید مبادا که ترک بر دارد
شیشهٔ نازک تنهاییِ من

و گاه به گونه ای فاقد حسّ و عاطفه و جمال و بی هیچ زمینه ای از کلامِ نفسی مانندِ این شعرها:

خیال می کردیم
میان متنِ اساطیریِ تشنج ریباس
شناوریم.

این جدول را به ویژه در «ما هیچ ما نگاه» مورد بهره برداری اسرافکارانه قرار داد.

البته، این جا، تا حدودی قلمرو سلیقه است. ممکن است کسانی باشند که از «دندانِ چپِ دریچه کور است» و یا «می کرد به پارسی تبسم» و «جیغ بنفش» لذتی بیشتر از سخن سعدی:

دیدارِ یارِ غایب، دانی چه لطف دارد؟ ابری که در بیابان بر تشنه ای ببارد؟

و یا:

بگذار تا بگریم چون ابر در بهاران کز سنگ ناله خیزد روزِ وداعِ یاران

ببرند؛ ما را با آن گونه ذوقها کاری نیست. همهٔ مُدرن های اُمّل و افراطی در عمق حرفشان این نکته نهفته است که «دندانِ چپِ دریچه کور است» و «می کرد به پارسی تبسم» و «جیغ بنفش» غرابت و بدعتی دارد که آن را به قلمرو هنر می بَرد ولی در ابیاتی که از سعدی آوردیم چون خانوادهٔ کلمات در سر جای طبیعی خود هستند و هیچ استعاره و مجازی و ایماژی روی نداده است، آنها را باید «نظم» دانست نه «شعر»!

این را نیز، چون امری ست ذوقی و چندان استدلال بردار نیست؛ باید از این «ارباب ذوق مدرن» پذیرفت، ولی یک حقیقت اجتماعی و تاریخی را نباید مورد غفلت قرار داد و آن این که تاریخ هزار و دویست سالهٔ ادب فارسی به صراحت به ما می گوید که درهم ریختگی افراطیِ نظام خانوادگی کلمات- از آن گونه که در شعرهای شاعران سبک هندی و یا محصولات روزنامه های عَصر ما دیده می شود- اگر خوب و اگر بد، دلیل انحطاط روح جامعه است و نشانهٔ این است که جامعه به لحاظ فرهنگی فاقد روح خلاقیت واقعی ست، خلاقیتی که در آن سوی آن نشانی از نگاهِ تازه به حیات باشد و زیر سلطهٔ عقل. نمی گویم هنر باید زیر سلطهٔ عقل باشد، می گویم جامعه ای که این هنر در آن بالیده زیر سلطهٔ عقل نیست. برای دفع دَخلِ مقدّر یاد آور می شوم که: والری و لورکا و الیوت و ریلکه و بارک شاعران جامعه خردگرای اند.

چند سال قبل در حدود ۱۹۷۵- ۱۹۷۸، دوستی[5] در امریکا، از سر لطف و بهتر است بگویم از راه تعارف به من گفت تو می توانی محاکات (Mimesis) ادبیات ایران را بنویسی، همان گونه که اریک اویرباخ[6] محاکات ادبیات مغرب زمین را، از همر تا ویرجینیا ولف، نوشته است و مقصودش پیدا کردن آن خط روشن و «جوهر» اصلی ادبیات غرب بود که اویرباخ در آن کتاب برجسته اش کوشیده است یک خط ممتد را تعقیب کند خط ممتد واقعگرایی و رئالیته را. من تعارف آن دوست را با تشکر از حُسن ظن او، پاسخ دادم ولی بعد- مدتها اندیشیدم که اگر، به فرض محال، من همان احاطه ای را که اویرباخ بر فرهنگ مغرب زمین داشته است، بر ادبیات فارسی داشته باشم، در آن صورت باید در جستجوی چه خط مستقیمی باشم؟ سالها اندیشیدم و به این نتیجه رسیدم که تکامل و انحطاط خِردِ ایرانی و ژرفا بلندِ عقلانیتِ ما، در ارتباط مستقیمی ست با همین مسألهٔ رعایت معتدلِ خانوادهٔ کلمات و یا درهم ریختگی آن. هرگاه روح جامعهٔ ایرانی روی در سلامت و میل به نظامی خِردگرای داشته است، از میل به استعاره ها و مجازهای افراطی و تجرید اندر تجرید کاسته و زبان در جهت اعتدال و همنشینی طبیعیِ خانواده های کلمات، حرکت کرده است: فردوسی در عصر خود و بیهقی در عصر خود و خیام در عصر خود، مظاهر این خردگرایی اند و در دوره های بعد نیز این قاعده صادق است. آخرین مرحله ای که خِرد ایرانی روی در سلامت می آورد داستان مشروطیت است که شعرش (شعر بهار و ایرج و پروین و دهخدا)، گریزان از هر نوع استعارهٔ تجریدی و غریب است. و متأسفانه باید گفت: خط ممتد ادبیات و فرهنگ ما، درست برعکس مغرب زمین است، هرچه از عصر فردوسی و ناصرخسرو و خیام دورتر می رویم میل به بالا بردن استعاره ها و «تجرید» بیشتر و بیشتر

می شود. و در عصر تیموری و صفوی به اوج می رسد تنها در مشروطیت است که ما به آستانهٔ خردگرایی می رسیم و طبعاً از «تجرید» دور می شویم و باز در «دوره» هایی، پس از مشروطیت، حریص بر تجرید می شویم و این نشانهٔ این است که روح جامعه از خردگریزان است و روزبه روز سیطرهٔ تفکرِ اشعری با تصاعد هندسی بالا می رود، حتی در دوره هایی که یک نفر هم، رسماً، هوادارِ تفکر اشعری نیست، یعنی در اوج تشیع صفوی.

اگر کسی بخواهد زمینهٔ اجتماعی ادبیات فارسی را، به شیوه ای که لوسین گُلدمن[۷] در خدای پنهان انجام داده است، تعقیب کند به نظر می رسد که روی این خط می تواند حرکت کند و بی گمان به همین نتیجه ای خواهد رسید که در این یادداشت به آن اشاره کردم. هر چند که این مسأله امری ست، به قول قدما، ذات مراتب تشکیک و شدّت و ضعف آن در ادوار مختلف قابل بررسی ست. البته همیشه، استثناهایی هم وجود دارند که خط مشی خود را، از جریان عام، جدا می کنند و راه و رسمی خلاف سیرهٔ اکثریت بر می گزینند.

شاید تحلیل این نظریه و تطبیق آن بر همهٔ ادوار تاریخ فرهنگ ایران زمین، کار یک تن نباشد. اما آیندگان باید به این نظریه با جدیت بیشتری بنگرند و در راه اثبات، یا نفی آن، بکوشند. من در حدود آشنایی مختصری که با ابعاد مختلف فرهنگ ایران و ساختهای گوناگون شعر و ادب فارسی دارم، در صحت این نظریه تردیدی ندارم.

حتی اگر تطبیق این نظریه، در شرایط کنونی، بر ادوار مختلف فرهنگ ایران زمین قابل اثبات علمی نباشد، در مورد نمایندگان برجستهٔ آن تردیدی نباید کرد که حتی شاعر به ظاهر «ضدِ خِردی» چون مولانا که ناقدِ هوشیار قلمروِ فعالیت عقل است، او نیز در عالمِ ناقدِ خِرد بودنش، این نظریه را اثبات می کند، زیرا یکی از برجسته ترین نمایندگان فرهنگ ایرانی ست و در قلمرو خلاقیت او، جایی برای این گونه استعاره های جدولی و بیمارگونه و قالبی وجود ندارد. با این که او خود، به طور غریزی و از سرِ نیاز، گاه گاه خانوادهٔ کلمات را از نظام طبیعی خویش بیرون می آورد و در فضای بیکران مجازهای شگفت آور خویش بشریت را مسحور ذهنِ دریاوارِ خود می کند و می گوید:

آب حیات عشق را در رگ ما روانه کن   آینهٔ صبوح را ترجمهٔ شبانه کن

که در مصراع دوم «آینه» با «صبوح» و «ترجمه» با «شبانه» از خانواده های دور از هم اند که از رهگذر نبوغ مولانا همنشین شده اند و «وصلت» کرده اند.

من در جای دیگر به این نکته که چگونه رابطه ای استوار برقرار است میان در هم ریختگی نظام کلمات و زوالِ خِرد جامعهٔ ما پرداخته ام و در یک جمله آن را در این جا خلاصه می کنم که «وقتی هنرمندی (و در اصل: جامعه ای که هنرمند در آن زندگی

می کند) حرفی برای گفتن ندارد، با در هم ریختن نظام خانوادگی کلمات سرِ خود را گرم می کند و خود را گول می زند که من حرف تازه ای دارم!»[۸] و ظاهراً نیز چنان می نماید که حق با اوست و این خطا را از نزدیک کمتر می توان مشاهده کرد؛ تنها با فاصله گرفتن و دور شدن می توان به حقیقت این امر پی برد. ما اکنون به راحتی، در باب خِردگرا بودن مشروطیت و طبعاً خِردگریز بودن جامعهٔ صفوی و قاجاری، می توانیم داوری کنیم.

کسانی که در متن این بیماری قرار داشته باشند غالباً از اعتراف به این بیماری، سر باز می زنند، چنان که شاعران عصر صفوی چندان مسحور در هم ریختگی نظام کلمات در شعرهای ظهوری و زلالی و عُرفی بودند که عقیده داشتند بزرگترین شاعر تاریخ ادب فارسی ظِهوری ترشیزی (متوفی ۱۰۲۵ هجری) ست که از عصر رودکی (اول قرن چهارم) تا روزگار ایشان (پایان قرن دوازدهم) در طول هشتصد سال نه شاعری به عظمت او آمده و نه نثر نویسی، و این اظهار نظر بزرگترین ادیبان و ناقدان عصر است نه سخن یک آدم بیسوادِ بی مایه.[۹] اما ما که امروز با بیماری خاص آنان فاصله داریم، این خطای ایشان را به صرافتِ طبع و بی هیچ گونه دلیل و برهانی در می یابیم ولی در آن روزگار جز افراد نادری- که به دلایل خاصی از این بیماری برکنار مانده بودند- هیچ کس از این بیماری ایشان خبر نداشته است.

در عصر خود ما نیز نسلی که به سپهری چنان هجوم برده که گویی از نظر ایشان سپهری شاعری بزرگتر از سعدی و حافظ و مولوی ست، به همین دلیل است؛ این نسل، نسلی ست که از هر گونه نظامِ خردگرایانه ای بیزار است و می کوشد که خِرد خویش را، با هر وسیله ای که در دسترس دارد، زیر پا بگذارد. و یکی از این نردبانها شعرِ سپهری ست و اگر سپهری کم آمد کریشنامورتی و کاستاندا را هم ضمیمه می کند وگرنه چگونه امکان دارد که جوانی یک مصراع از سعدی و حافظ و فردوسی و مولوی و از معاصران امثال اخوان و فروغ و نیما به یاد نداشته باشد و مسحور هشت کتاب سپهری باشد، آیا این جز نشانه های آسیب شناسانهٔ همان بیماری ست، بیماریِ نسلی که دلش نمی خواهد پایش را روی نقطهٔ اتکایی خِردپذیر استوار کند و ترجیح می دهد در میان ابرها و در مِه ملایم خیال «وُضو با تپش پنجره ها» بگیرد و «تنها» باشد و از هر سازمان و گروه، و حزب و جمعیتی بیزار است، سپهری شاعر «تنهایی» ست.

صد بار گفته ام و در همین یادداشت هم تکرار کردم که من سپهری را صددرصد از مقولهٔ آن شاعرِ عصر صفوی و هوشنگ ایرانی نمی دانم بلکه او را یکی از شاعران بزرگ شعر مدرن فارسی پس از نیما یوشیج می شمارم در کنار فروغ و اخوان ولی حرف من دربارهٔ

این هجوم کورکورانه است که نسل جوان ما، به او دارد به ویژه نسلی که بعد از جنگ ایران و عراق و عوارض اجتماعی و فرهنگی آن، به صحنهٔ زندگی اجتماعی ما دارد وارد می شود. بسیاری از اینان را دیده ام که از مسائل شعرِ معاصر یعنی شعر امثال فروغ و اخوان و نیما کوچکترین اطلاعی نداشته اند و به این شاعران هم کوچکترین تمایلی از خود نشان نداده اند. با این همه چنان شیفتهٔ هشت کتاب سپهری بوده اند که کمتر کسی از ماها چنین عشقی را به حافظ و مولوی و سعدی و فردوسی نشان می دهد. آنچه نشانهٔ آن بیماری ست این است وگرنه در شاعر بودن و هنرمند بودن سپهری کوچکترین تردیدی نیست.

این نکته را از راه کتابشناسی سپهری نیز می توان اثبات کرد. حجم مقالات و انشاهایی که در این بیست سال تنها دربارهٔ سپهری نوشته شده است بیشتر از کتابها و مقالاتی ست که جمعاً دربارهٔ سعدی و فردوسی و مولوی، و از معاصران، مجموعهٔ روی هم رفتهٔ نیما و اخوان و فروغ، نوشته شده است و اگر به عمق این نوشته ها نیز توجه شود همهٔ این نوشته ها، جان کلامشان و خلاصهٔ «انشانویسی» شان دعوت به خردگریزی و پناه بردن به عالم اساطیر و مقولات بیرون از تجربه و «مرزهای سحر و افسون» است. همانهایی که به احضار جن و کریشنا مورتی و کاستاندا پناه می برند.

برگردیم به شعر جدولی و عوارضِ ذاتیهٔ آن. در یک چشم اندازِ عام، تصادف در همهٔ هنرها نقش اساسی دارد. اصلاً می توان گفت که هیچ اثر هنری بزرگی وجود ندارد که تصادفی خاص در آن روی نداده باشد. تمام کسانی که به نوعی با خلاقیت هنری سر و کار دارند این گفتهٔ مرا، بدون هیچ گونه استثنایی، تأیید می کنند که در کارهای درخشانِ ایشان تصادف را سهمی قابل ملاحظه است. در یک کلام می توان گفت: «هنر چیزی نیست جز تصادف» اما باید بلافاصله تبصره ای به آن افزود که: این تصادف فقط در تجارب هنرمندان واقعی روی می دهد و لاغیر.

بی گمان نمونه های بسیاری از تغییراتِ خانوادگی کلمات، در شعر همهٔ بزرگان، می توان یافت و بی گمان حافظ بخش عظیمی از عمر خود را صرف تغییر ملایم خانوادهٔ بعضی کلمات کرده است. اگر در شعر موزون- خواه به وزن آزاد و خواه به وزن عروضی کهن- دایرهٔ انتخاب و اختیارِ Option این جانشینها و خانواده های کلمات محدود بود اینک با برداشته شدن قیدِ وزن و قافیه، دستِ شاعران «شعر منثور» تا بینهایت در این میدان باز است و می توانند شبانه روزی روی جدولهای بینهایتِ خانواده های لغات آزمون کنند ولی باید بدانند که اندک اندک کامپیوترهای زبانشناسان جای این گونه شاعران را همان گونه خواهد گرفت که کامپیوترهای پیشرفته، جای چُرتکه های بازار قدیم را، ولی

پیچیده ترین کامپیوترهای قرنهای آینده هم از آفریدن سخنانی از این دست که:

اگر غم را چون آتش دود بودی جهان تاریک بودی جاودانه

بیاید تا ایرج که گفت:

دستم بگرفت و پابه پا بُرد تا شیوهٔ راه رفتن آموخت

عاجزند و نیز عاجزند از این که مانندِ این سخن غیر جدولی همان سپهری جدول گرای به وجود آورند:

کسی نیست،
بیا زندگی را بدزدیم، آن وقت
میانِ دو دیدار قسمت کنیم.

[بخش زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تهران]

یادداشتها:

۱- شرح العقاید النسفیه، ۸۸.

۲- نگاه کنید به مقالهٔ «رابطهٔ زبان و تفکر» از دکتر محمد رضا باطنی در مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تربیت معلم (یادنامهٔ استاد علامه دکتر عباس زریاب خویی) شماره ٦ و ٧ و ٨ (بهار ۱۳۷۳).

۳- رسائل اخوان الصفا، ۱/ ۳۹۳.

٤- شرح العقاید النسفیه، همان جا.

۵- دکتر احمد کریمی حکاک، استاد کنونی دانشگاه سیاتل در امریکا.

٦- Erich Auerbach: *Mimesis*, The Representation of Reality in Western Literature, Translated from the Germany by Willara R. Trask, Princeton University Press, 1973.

٧- Lucien Goldman, *The Hidden God*, Translated from the French by Philip Thody, Routledge and Kegan Paul 1964.

۸- مفلس کیمیافروش، ۹۵.

۹- شاعری در هجوم منتقدان، ٦٤. سراج الدین علی خان آرزو، که یکی از برجسته ترین ادیبان تاریخ زبان فارسی ست و بی شبهه بزرگترین استاد سبک شناسی در میان قدما، دربارهٔ ظهوری گفته است: «مثل او - از آدم الشعراء - که رودکی ست - تا این وقت [یعنی نیمهٔ دوم قرن دوازدهم هجری] به هم نرسیده، چه در نظم و چه در نثر».

***

* استاد شفیعی کدکنی در این مقاله موضوع بدیعی را مطرح ساخته است، بدین جهت آن را از مجلهٔ بخارا، سال اول، شمارهٔ اول (مرداد و شهریور ۱۳۷۷)، چاپ تهران، ص ٤٧-۵۹ برای خوانندگان ایران شناسی نقل می کنیم.

وطن و جلوه‌گریهای آن در شعر فارسی (۱) [۱]

از محمد رضا شفیعی کدکنی

زبهر بـر و بـوم و پیوند خـویش　　زن و کـودک خـرد و فـرزند خـویش
همه سر به سـر تـن بـه کشـتن دهـیم　　از آن به کـه کشـور بـه دشـمن دهـیم.

فردوسی

یکی از مسائل عمده عاطفی، که حوزه گسترده‌ای از تاملات انسان را در دوران ما بخود مشغول داشته، مساله وطن است. دسته‌ای با شیدایی تمام از مفهوم وطن سخن می‌گویند و جمعی نیز برآنند که وطن، حقیقتی ندارد. زمین است و آدمیان، همه جا وطن انسان است و جهان را وطن انسان می‌شمارند. در بعضی از جوامع شکل و مـفهوم خـاصی داشـته و در جوامع دیگر شکل و مفهوم دیگر. حتی در یک جامعه نیز در ادوار مختلف مـمکن است مفهوم وطن، به تناسب هیأت اجتماعی و سـاختمان حکـومتی و بـنیادهای اقـتصادی و سیاسی، تغییر کند.

جستجو از مساله وطن و ملیت به شکل جدید و اروپایی آن -که امروز در سراسر جهان مورد توجه ملت هاست - سابقه‌ای چندان کهنسال ندارد از غرب به دیگـر سـرزمین‌های جهان راه یافته و در غرب نیز چندان سابقه دیرینه‌ای ندارد. بیش و کم از قرن هیجدهم و با مقداری گذشت هفدهم آغاز می‌شود.

مفهوم قومیت و وطن در شکل مشخص و فلسفی آن که در علوم اجتماعی و سیاسی

۱- عنوان اصلی این نوشته تحقیقی و آموزنده «تلقی قدما از وطن» می‌باشد و عنوان فعلی از خوانندیهاست. در نقل مطلب مقدمه آن خلاصه شده و کلیه زیرنویس‌ها و مآخذ حذف شده، علاقمندان برای اطلاع بر آنها به اصل کتاب الفبا (جلد دوم) مراجعه نمایند

مطرح است و درباره عناصر سازنده آن بحث‌ها و اختلاف نظرهای فراوان می‌توان یافت امری است که اروپا با آن در قرون اخیر روبرو شده است و به مناسبت دگرگونی‌هایی که در نظام اقتصادی ملل اروپا - از زمینداری به بورژوازی و در بعضی ملل سوسیالیسم روی داده حرکت این فکر دگرگونی‌ها داشته است.

در تعریف قومیت - فصل مقوم مفهوم وطن - از وحدت و اشتراک در سرزمین، زبان، دین، نژاد، تاریخ، علایق و دلبستگی‌های دیگری که انسان‌ها را ممکن است در یک جبهه قرار دهد سخن‌ها گفته‌اند. اما هیچ‌کدام ازاین عوامل به تنهایی سازنده مفهوم قومیت و در نتیجه حوزه مادی آن که وطن است، نیست. حتی وضع طبقاتی مشترک -که منافع اقتصادی مشترک را در پی دارد - نیز عامل این مساله نمی‌تواند باشد گر چه دارای اهمیت بسیار است.

اندیشه قومیت ایرانی هم به شکل خاص امروزی آن که خود متأثر از طرز برداشت ملل اروپایی از مساله ملیت است یک مساله جدید به شمار می‌رود که با مقدمات انقلاب مشروطیت از نظر زمانی همراه است. شاید قدیمی‌ترین کسی که از قومیت ایرانی در مفهوم اروپایی قومیت سخن گفته میرزافتحعلی آخوند زاده - ۱۲۹۵ - ۱۲۲۸ باشد که در این راه نخستین گام‌ها را برداشته و در عصر خود انسانی تند و تیز و پیشرو و حتی افراطی بوده است.

میرزازاده فتحعلی و جلال الدین میرزای قاجار - ۱۲۸۹ - ۱۲۴۶ و اندکی پس از آنها میرزا آقا خان کرمانی - ۱۲۷۰ - ۱۲۱۴ - با شدت و حدت بیشتری بر حسب تحقیق یکی از مورخان معاصر ما آغازگران و بنیادگذاران اندیشه قومیت ایرانی بشمار می‌روند پیش از آنها مفهوم اروپایی قومیت در میان روشنفکران ایرانی رواج نداشته است.

اما، با این همه، باید توجه داشت که احساس نوعی همیشگی در میان افراد جامعه ایرانی (بر اساس مجموعه آن عوامل که سازنده مفهوم قومیت هستند.) در طول زمان وجود داشته و بیش و کم تضادهای طبقاتی این عامل را از محدوده ذهن‌ها به عالم واقع می‌کشانیده است.

درگذشته شکل خام و غریزی این قومیت، آنجا آشکار می‌شده است که نیرویی در برابر منافع مشترک اقوام ایرانی قرار می‌گرفته است و باکوچک کردن حوزه این جهت‌گیریها بوده

است که گاه به نوعی ناحیه گرایی و حتی شهر گرایی و گاه محله گرایی می‌کشیده است و مردم بی‌آنکه از عامل اقتصادی و سیاسی این گرایشها آگاه باشند از این احساس بهره‌مند بوده‌اند. مردم یک محله در یک شهر با مردم محله دیگر همان شهر احساس نوعی تقابل داشته‌اند مجموعه آن دو محله در برابر مردمان شهری دیگر و مردمان چند شهر در برابر افراد ولایت دیگر. و این مساله در بزرگترین واحد قابل تصورش نوعی وطن پرستی یا احساس قومیت بوده است که گاه در برخورد با اقوام غیر ایرانی تظاهرات درخشانی درتاریخ از خود نشان داده است.

ادبیات فارسی، به گونه آیینه‌ای که بازتاب همه عواطف مردم ایرانی را در طول تاریخ در خود نشان داده است از مفهوم وطن و حس قومیت جلوه‌های گوناگونی را در خود ثبت کرده و می‌توان این تجلیات را در صور گوناگون آن دسته بندی کرد و از هر کدام نمونه‌ای عرضه داشت.

نخستین جلوه قومیت و یاد وطن در شعر پارسی، تصویری است که از ایران و وطن ایرانی در شاهنامه به چشم می‌خورد.

در این حماسه بزرگ نژاد ایرانی که از آغاز تا انجام گزارش گیرودارهای قوم ایرانی با اقوام همسایه و مهاجم است، جای جای، از مفهوم وطن، ایران، شهر ایران، (= ایرانشهر) یاد شده است و فردوسی خود ستایشگر این مفهوم در سراسر کتاب است.

و اینک برگهایی از آن باغ پر درخت:

زبهر بر و بوم و پیوند خویش — زن و کودک خرد و فرزند خویش
همه سر به سر تن به کشتن دهیم — از آن به که کشور به دشمن دهیم.

یا:

دریغ است ایران که ویران شود — کنام پلنگان و شیران شود
همه جای جنگی سواران بدی — نشستن گه نامداران بدی

و اسدی در گرشاسپ نامه، در بیغاره چینان گوید:

مـــزن زشت بـــیغاره ز ایـــران زمـــین   که یک شهر از آن به ز ما چین و چین
از ایـــران جـــز آزاده هـــرگز نـــخاست   خرید از شما بنده هر کس که خواست
ز مـــا پـــیشتان نـــیست بـــنده کســـی   ولی از شـــما هست مـــا را بســـی

تا آخر این گفتار که در گرشاسپ‌نامه باید خواند و بیشتر این گونه شعرها و عـبارات را علامه فقید علی اکبر دهخدا در امثال و حکم ذیل: مزن زشت بیغاره ز ایران زمین، نقل کرده است و آن چه ستایش قومیت ایرانی بوده از کتب مختلف آورده است، در حقیقت رساله‌ای است یا کتابی در جمع آوری مواد برای تحقیق در جلوه‌های قومیت ایرانی، در کتاب‌های فارسی و عربی قدیم و گاهی هم جدید.

این گونه تصور از وطن که آشکارترین جلوه وطن پرستی از برش‌های تاریخ ایران دیده می‌شود و هیچ گاه این گونه تصور از وطن ذهن اقوام ایرانی را رها نکرده است، با این یـاد آوری که شدت تظاهرات این عواطف - چنان که یاد کردیم - در برخوردهایی که با اقوام بیگانه روی می‌داده است بیشتر دیده می‌شود. در عصر شعوبیه (که فـردوسی بـر اسـاس بعضی دلایل خود از وابستگان به این نهضت سیاسی و ملی عصر خود بـوده است.) ایـن عواطف در شکل قومی آن تظاهرات روشنی در تاریخ اجتماعی ما داشته که نه تنها در شعر پارسی ایرانیان، بلکه در شعرهایی که به زبان عربی نیز می‌سروده‌اند، جلوه‌گر است. مانند شعرهای متوکلی و بشاربن برد طخارستانی.

از فردوسی که بگذریم، این گونه برداشت از مساله وطـن، در شـعر جـمع دیگـری از شاعران ایرانی دیده می‌شود. چنان که در شعر فرخی سیستانی آمده است

هیچ کس را در جهان آن زهره نیست   کـو سـخن رانـد ز ایـران بـر زبـان
مـرغزار مـا بـه شـیر آراسـته است   بـد تـوان کـوشید بـا شـیر ژیـان؟

تا این اواخر در عصر صفویه نیز که شاعران از ایران دور می‌افتادند احساس نیاز به وطن - به معنی وسیع آن را که ایران در برابر هند است مثلاً - در شعرشان بسیار می‌توان دید. چنانکه در این بیت نوعی خبوشانی می‌خوانیم:

اشکم به خاک شویی ایران که می‌برد؟   از هند تخم گل به خراسان که می‌برد؟

در برابر اندیشه قومیت و وطن پرستی بارزی که شعوبیه وبه ویژه متفکران ایرانی قرن سوم و چهارم داشته‌اند تصویر دیگری از مفهوم وطن به وجود آمد که نتیجه برخورد با فرهنگ و تعالیم اسلامی بود. اسلام که بر اساس برادری جهانی، همه اقوام و شعوب را یکسان و در یک سطح شناخت، اندیشه‌هایی را که بر محور وطن در مفهوم قومی آن بودند تا حد زیادی تعدیل کرد و مفهوم تازه‌ای به عنوان وطن اسلامی به وجود آورد که در طول زمان گسترش یافت و با تحولات سیاسی و اجتماعی در پاره‌های مختلف امپراطوری اسلامی جلوه‌های گوناگون یافت.

این برداشت از مفهوم وطن در شعر فارسی نیز خود جلوه‌هایی داشته که در شعر شاعران قرن پنجم به بعد، به خصوص در گیر و دار حمله تاتار و اقوام مهاجم ترک، تصاویر متعددی از آن می‌توان مشاهده کرد. از وطن اسلامی که در معرض تهاجم کفار قرار دارد، در شعر شاعران سخن بسیار می‌رود و گاه ترکیبی از مفهوم وطن اسلامی و وطن قومی در شعر شاعران این عهد مشاهده می‌شود چنان که در قصیده بسیار معروف انوری در حمله غزها به خراسان می‌توان دید. در این قصیده که خطاب به یکی از فرمانروایان منطقه ترکستان، در داد خواهی از بیداد غزان، سروده شده گاه خراسان مطرح است و گاه «مسلمانی» به معنی وطن اسلامی و زمانی ایران:

چون شد از عدلش سرتاسر توران آباد   کی روا دارد ایران را ویران یکسر
بهره‌ای باید از عدل تو ایران را نیز   گر چه ویران شده بیرون زجهانش مشمر
کشور ایران چون کشور توران چو تر است   از چه محروم است از رافت تو این کشور؟

و این خصوصیت را در رثای سعدی در باب خلیفه بغداد می‌توان دید و می‌بینیم که در این شعر نیز، از «ملک مسلمانی» سخن می‌رود. ضعف جنبه‌های قومی از عصر غزنویان آغاز می‌شود[1] و در دوران سلاجقه بطور محسوس در تمام آثار ادبی جلوه می‌کند. ترکان

۱- برای نمونه داستان محمود غزنوی و فردوسی به روایت تاریخ سیستان قابل ملاحظه است: «حدیث رستم بر آن جمهله است که بوالقسم فردوسی شاهنامه به شعر کرد و بر نام سلطان محمود کرد و چندین روز همی بر خواند. محمود گفت: همه شاهنامه خود هیچ نیست مگر حدیث رستم و اندر سپاه من هزار مرد چون رستم هست. بوالقسم گفت: زندگانی خداوند دراز بادا ندانم اندر سپاه او چند مرد چون رستم باشد، اما همین دانم که خدای

سلجوقی برای این که بتوانند پایه‌های حکومت خود را استوار کنند، اندیشه اسلامی مختلف قومیت را تقویت کردند و اگر در شعر عصر سلجوقی به دنبال جلوه‌های وطن و قومیت ایرانی باشیم بطور محسوس می‌بینیم که اینان تا چه حد ارزش‌های قومی و میهنی را زبون کرده‌اند. من در جای دیگر در بحث از زمینه‌های اساطیری تصاویر شعر فارسی گفته‌ام که: «در دوره سامانیان تصویرهایی که شاعران با کمک گرفتن ازاسطوره‌ها به وجود آورده‌اند اغلب همراه با نوعی احترام نسبت به عناصر اسطوره‌هایی نژاد ایرانی است و در دوره بعد (عصر فرمانروایی ترکان غزنوی و سلجوقی) به تدریج هم از میزان ایرانی بودن اسطوره‌ها کاسته می‌شود و هم‌از میزان احترام و بزرگداشت عناصر اسطوره ایرانی.»

بی‌گمان نفوذ سیاسی نژاد ترک، عامل اصلی بود و از سوی دیگر گسترش یافتن دین نوعی بی‌اعتقادی و بی‌حرمتی نسبت به اسطوره‌های ایرانی به همراه داشت چرا که این‌ها یادگارهای گبرکان بود و عنوان اساطیرالاولین داشت. اوج بی‌احترامی و خوار شمردن عناصر اساطیر ایرانی و نشانه‌های رمزی آن در اواخر این دوره در شعر امیر معزی به روشنی محسوس است، او چندین جای به صراحت تمام، فردوسی را - که در حقیقت نماینده اساطیر و قومیت ایرانی است - به طعن و طنز و زشتی یاد می‌کند و از این گفتار او می‌توان میزان بی ارج شدن عناصر قومی و اسطوره‌های ایرانی را در عصر او به خوبی دریافت:

من عجب دارم ز فردوسی که تا چندان دروغ
از کجا آورد و بیهوده چرا گفت آن سمر
در قیامت روستم گوید که من خصم توام
تا چرا بر من دروغ محض بستی سر بسر
گر چه او از روستم گفته ست بسیاری دروغ
گفته ما راست است از پادشاه نامور....

تعالی خویشتن را هیچ بنده چون رستم دیگر نیافرید. این بگفت و زمین بوسه کرد و برفت. ملک محمد وزیر را گفت: این مردک مرا به تعریض دروغ زن خواند. وزیرش گفت: بباید کشت. هرچند طلب کردند نیافتند. (تاریخ سیستان چاپ مرحوم بهار ۸ - ۷)

در دوره مغول و تیموریان خصایص قومی ووطنی هر چه بیشتر کم رنگ می‌شود و در ادبیات کمتر انعکاسی از مفهوم اقلیمی و نژادی وطن در معنای گسترده آن می‌توان یافت.

در این دوره ارزش‌های قومی کم رنگ و کم رنگ‌تر می‌شود و وطن در آن معنی اقلیمی و نژادی مطرح نیست و حتی شاعرانی از نوع سیف الدین فرغانی این «آب و خاک» را که «نجس کرده» فرمانروایان ساسانی است ناپاک و نانمازی می‌دانند و می‌گویند:

نزد آن کز حدث نفس طهارت کرده ست   خاک آن ملک کلوخی ز پی استنجی ست
نزد عاشق گل این خاک نمازی نبود   که نجس کرده پرویز قباد و کسری است

بهترین مفسر وطن اسلامی یا اسلامستان، در قرن اخیر، شاعر بزرگ شبه قاره هند محمد اقبال لاهوری است. مسلمانان باید ترک نسبت کنند و آراء او را در باب اندیشه وحدت اسلامی و وطن بزرگ مسلمانان مورد بررسی قرار دهیم خود می‌تواند موضوع کتابچه‌ای قرار گیرد. او که معتقد است مسلمانان باید ترک نسب کنند و از رنگ و پوست و خون و نژاد چشم پوشند، می‌گوید:

نه افغانیم و نه ترک و تتاریم   چمن زادیم و از یک شاخساریم
تمیز رنگ و بو برما حرام است   که ما پرورده یک نو بهاریم

اگر چه پیش ازاو سیدجمال الدین اسد آبادی اصل این اندیشه را به عنوان یک متفکر و مصلح اجتماعی، مطرح کرده بود و موجی از تاثیرات عقاید اوست که محمد اقبال و دیگران را به این وادی کشانیده است، اما به اعتبار زاویه دید ما که تاثیرات این فکر را در ادبیات و شعر مورد نظر داریم، اقبال بهترین توجیه کننده و شارح این اندیشه می‌تواند باشد و از حق نباید گذشت که او با تمام هستی و عواطفش از این وطن بزرگ سخن می‌گوید و در اغلب این موارد حال و هوای سخنش از تاثیر و زیبایی و لطف یک شعر خوب برخوردار است. وقتی می‌گوید: «چون نگه نور دو چشمیم و یکیم» یا:

از حجاز و روم و ایرانیم ما   شبنم یک صبح خندانیم ما
چون گل صد برگ ما رابو یکی است   اوست جان این نظام و او یکی است

و شعر معروف «از خواب گران خیز» او را باید سرود این وطن بزرگ بشمار آورد و

راستی که در عالم خودش زیبا و پر تأثیر است:

ای غنچه خوابیده چو نرگس نگران خیز
کاشانه ما رفت به تاراج غمان خیز
از ناله مرغ سحر از بانک اذان خیز
از گرمی هنگامه آتش نفسان خیز
از خواب گران خواب گران خواب گران خیز
از خواب گران خیز
خاور همه مانند غبار سر راهی است
یک ناله خاموش و اثر باخته آهی است
هر ذره از این خاک گره خورده نگاهی است
از هند و سمرقند و عراق و همدان خیز
از خواب گران خواب گران خواب گران خیز
از خواب گران خیز.

وطن و جلوه‌گریهای آن در شعر فارسی (۲)

از محمد رضا شفیعی کدکنی

صوفیه، که بیشتر متأثر از تعالیم اسلام بودند، «وطن» به معنی قومی آن را نمی‌پذیرفتند و حتی روایت معروف «حب الوطن من الایمان» را که از حد تواتر هم گذشته بود تفسیر و توجیهی خاص می‌کردند که در حوزه تفکرات آنها بسیار عالی است، آنها انسان را از جهانی می‌کنیم اینطور تصحیح کنند که بعد از ساخته‌اند از بدنش و باید این قفس تن را بشکند و در هوای «وطن مالوف» بال و پر بگشاید به همین مناسبت می‌کوشیدند که منظور از حدیث حب الوطن را، شوق بازگشت به عالم روح و عالم ملکوت بدانند و در این زمینه چه سخنان نغز و شیوایی که از زبان ایشان می‌توان شنید.

مولانا، در تفسیر حب الوطن من الایمان، می‌گوید: درست است که این حدیث است و گفتار پیامبر ولی منظور از وطن عالمی است که با این وطن محسوس و خاکی ارتباط ندارد:

از دم حب الوطن بگذر نه ایست　　که وطن آنسوست جان این سوی نیست
گر وطن خواهی گذر ز آن سوی شط　　این حدیث راست را کم خوان غلط

و باز جای دیگر گوید:

همچنین حب الوطن باشد درست　　تو وطن بشناس ای خواجه نخست

و در غزلیات شمس گفته است:

هر نفس آواز عشق می‌رسد از چپ و راست
ما به فلک می‌رویم عزم تماشاگر است؟
ما به فلک بوده‌ایم یار ملک بوده‌ایم
باز همان جا رویم جمله که آن شهر ماست

خـــود.زفـــلک بـــرتریم وزمـــلک افـــزون‌تریم
زیـــن دو چـــرا نگـــذریم، مـــنزل مـــا کـــبریاست
خـــلق چـــو مـــرغابی‌ان زاده دریـــای جـــان
کـی کـند ایـن جـا مـقام مـرغ کـزان بـحر خـاست

و این فکر یکی از هسته‌های اصلی جهان بینی مولانا و دیگر بزرگان تصوف ایرانی است، و از همین نکته بخوبی دانسته می‌شود که چرا غزل معروف: روزها فکر من این است و همه شب سخنم –که بنام مولانا شهرت دارد – از مولانا نیست زیرا این نوع پرسش خیامی، برای امثال او معنی ندارد. آنها ایمان دارند و با دیده یقین می‌بینند که از کجا آمده‌اند و بـه کـجا می‌روند، پس پرسشی از نوع «بکجا می‌روم آخر ننمایی وطنم» با اسلوب تفکر مولانا سازگار نیست. در مسیحیت نیز این تفکر وجود دارد که وطن ما عالم جان است و سنت اوگوستین گفته است: «آسمان وطن مشترک تمام مسیحیان بوده است.»

قبل از مولانا تفسیر حب الوطن را به معنی رجوع به وطن اصلی و اتصال به عالم علوی، شهاب الدین سهروردی در کلمات ذوقیه یا رسالة الابراج خود بدین گونه آورده است که: «بدانید این برادران تجرید! که خدای‌تان به روشنایی توحید تایید کناد! فایده تجرید سرعت بازگشت به وطن اصلی و اتصال به عالم علوی است و معنای سخن حضرت رسول – علیه الصلوة و السلام – که گفت: «حب الوطن من الایمان» اشارت به این معنی است و نیز معنی سخن خدای تعالی در کلام مجید: «ای نفس آرام گرفته! بسوی پروردگار خویش بازگرد در حالت خشنودی و خرسندی»، زیرا رجوع مقتضی آنست که در گذشته در جایی حضور به هم رسیده باشد تا بدان‌جا بازگردد و به کسی که مصر را ندیده نمی‌گویند به مصر بازگرد و زنهار تا از وطن دمشق و بغداد و... فهم نکنی که این دو از دنیایند...» و هم در عصر او عین القضاة همدانی شهید در چند جای رسالات خویش، از وطن علوی سخن رانده است. ولی هم او، در مقدمه شکوی الغریب چنان از وطن به معنی اقلیمی آن متاثر شده کـه گـزارش دوری از این وطن در نوشته او سنگ را می‌گریاند.

وقتی در زندان بغداد در آستان آن سرنوشت شوم قرارگرفته بود، رساله بسیار معروف

شکوی الغریب عن الاوطان الی علماء البلدان را نوشت و در مقدمه آن به شعرهای فراوانی که در باب زادگاه و محل پرورش و وطن افراد گفته شده تمثل جست و گفت: «چگونه یاران خویش را فراموش کنم و شوق به وطن خویش را بر زبان نیارم حال آن که پیامبر خدا – صلی الله علیه و آله – فرموده است: «حب الوطن من الایمان» و هیچ پوشیده نیست که حب وطن در فطرت انسان سرشته شده است» و در همین جاست که از همدان و لطف دامن اروند «= الوند» سخن می‌گوید و عاشقانه‌تر شعر می‌سراید.

نکته قابل یاد آوری در باب تصور صوفیه از وطن این است که اینان اگر از یک جهت پیوند معنوی خود را با عالم قدس مایه توجه به آن وطن الاهلی می‌دانسته‌اند ولی وقتی جنبه خاکی و زمینی برای‌شان غلبه می‌کرده از وطن در معنی اقلیمی آن فراموش نمی‌داشته‌اند. نمونه این دو نوع بینش را در عین القضات می‌بینیم که چنین شیفته الوند و همدان است با آنکه در یک زاویه بینش دیگر، خود را از عالم ملکوت می‌داند.

این خصوصیت را در بعضی از رفتارهای مولانا نیز می‌توان یافت، همان کسی که می‌گفت: «از دم حب الوطن بگذر مه ایست» وقتی در آسیای صغیر و سرزمینی که به هر حال از وطن خاکی او بدور بود زندگی می‌کردو کسی از خراسان به آنجا می‌رفت، نمی‌توانست احساسات همشهری‌گری و خراسانی‌گری خود را نادیده بگیرد. افلاکی گوید: «روایت کرده‌اند که امیر تاج الدین معتز الخراسانی از خواص مریدان حضرت مولانا بود... و حضرت مولانا از جمیع امرا او را دوست‌تر داشتی و بدو همشهری خطاب کردی...» و این بستگی به آب و خاک را در حد شدیدترش، در تفکر صوفیه، می‌توان در رفتار مردانه نجم الدین کبرا – متولد ۵۴۰ هـ‌ق در حیات خوارزم و مقتول در مقاومت با تاتار در ۶۱۸ هـ‌ق. مشاهده کرد که وقتی تاتار به خوارزم حمله ور شدند: «اصحاب التماس کردند که چارپایان آماده است، اگر چنانچه حضرت شیخ نیز با اصحاب موافقت کنند» ولی او نپذیرفت و گفت. «من اینجا شهید خواهم شد مرا اذن نیست که بیرون روم.»

جامی پایان زندگانی او را بدین گونه تصویر کرده که اگر چند هاله‌ای از افسانه پیرامون آن را گرفته ولی هسته حقیقت از دور مشاهده می‌شود:«چون کفار به شهر در آمدند شیخ

اصحاب باقی مانده را بخواند گفت: «قوموا علی اسم‌الله نقاتل فی سبیل الله.» و به خانه در آمد و خرقه خود را پوشید و میان محکم ببست. و آن خرقه پیش گشاده بود. بغل خود را، از هر دو جانب، پر سنگ کرد و نیزه به دست گرفت و بیرون آمد. چون با کفار مقاتله شد در روی ایشان سنگ می‌انداخت تا آن غایت که هیچ سنگ نماند. کفار وی را تیر باران کردند.»

ولی در نقطه مقابل این رفتار، شیوه کار شاگرد او نجم الدین رازی رقت آور است، وی که در حمله تاتار در ۶۰۸ هـ.ق. در ری بود وقتی شنید تاتار به مرزهای ری و جبال نزدیک می‌شوند، اطفال و عورات را در ری به خدا سپرد و غم غم‌خواران نخورد و خود راهی همدان شد و تاتار هم بیشتر افراد خانواده و متعلقان او را به تصریح خودش - شهید کردند و تگرک مرک بر باغ ایشان چنان بارید که هیچ گل و برگی را بر جای ننهاد و همین رفتار او سبب شده است که احمد کسروی چنان تند و خشمگین وی را مورد نقد و دشنام قرار دهد.

نکته‌ای که در سخنان او قابل ملاحظه است تلقی است که از کلمه وطن دارد. وی که در جستجوی پناهگاهی بود که دور از گزند و تیر رس حمله تاتار باشد بعد از مشورت‌ها و تاملات «صلاح دین و دنیا در آن دید که وطن در دیاری سازد که اهل سنت و جماعت باشند و از آفات بدعت و هوا پاک». می‌بینید که وطن برای او مفهومی دیگر دارد هر جا که برود و در آنجا مقیم شود، آنجا وطن اوست. من در جای دیگر در باب این رفتار او بحث کرده‌ام می‌بینید که استادش چگونه رفتار شجاعانه در دفاع از وطن خود داشت و او چگونه می‌خواهد گریز خود را توجیه کند و می‌بینید که توجیه تنها کار روشنفکران عصر ما نیست، روشن فکران قدیم هم کارهای خلاف عرف اجتماع خود را توجیه می‌کرده‌اند.

باز نکته دیگر این که او مفهوم ایران را هم در عصر خویش بسیار وسیع می‌دانسته. مثلاً داود شاه بن بهرام شاه از آل منکوچک را که درآسیای صغیر حکومت می‌کرده به عنوان «مرزبان ایران» یاد می‌کند یعنی فرمانروا و پادشاه.

یک نکته در اینجا قابل یاد آوری است و آن حدود سندیت روایت حب الوطن است که با همه شهرتی که دارد در متون روایی اهل سنت به دشواری دیده می‌شود و از شیعه مجلسی در بحارالانوار و مرحوم حاج شیخ عباس قمی در سفینةالبحار آن را نقل کرده‌اند و بر طبق

یادداشت مرحوم استاد بدیع الزمان فروزانفر، مولف اللولؤالمرصوع در باب آن گفته است که سخاوی گفته: «لم اقف علیه» بدین روایت (یعنی به سندش) دست نیافتم.» هیچ بعید نیست که روایت از برساخته‌های ایرانیان باشد، جاحظ هم از آن یاد نکرده و تصور می‌کنم از اقول مأثوره ایرانیان قدیم یا اندیشمندان دوره نخستین اسلامی باشد زیرا وطن به معنی آب و خاک آنقدر که برای ایرانی‌ها جلوه داشته برای عرب‌ها چشم گیر نبوده، آنها بیشتر عصبیت قبیله‌ای داشته‌اند و به نژاد و خون بیشتر از زاد بوم (که همواره در حال کوچ و رحلت صیف و شتا بوده‌اند.) توجه می‌کرده‌اند و ناقدان امروز از همین نکته استفاده کرده و عدم وجود حماسه را در ادبیات عرب توجیه و تفسیر می‌کنند.

یکی از جلوه‌های دیگر مفهوم وطن، در اندیشه شاعران ایرانی وطن در معنی بسیار محدود آن که همان ولایت یا شهر زادگاه و محیط پرورش انسان است، بوده و بسیاری از دلپذیرترین شعرهایی که در باب وطن، در ادبیات فارسی گفته شده است همین دسته شعرهاست.

بعضی از این شعرها ناظر به یک ولایت، مثلا خراسان، فارس، بوده و بعضی از اینها ناظر به یک شهر از یک ولایت. نکته قابل توجه این که در میان کسانی که گاه از وطن در مفهوم وسیع‌تر آن (به معنی ملی و قومی) و یا به معنی اسلامی و گسترده‌اش سخن گفته‌اند و حتی صوفیه و عارفان که وطن خویش را در عالم روح و دنیای ملکوت جستجو می‌کرده‌اند، کسانی را می‌بینیم که از وطن به معنی محدود آن که همان ولایت یا شهر زادگاه است سخن گفته‌اند و این خود نشان دهنده نکته‌ای است که پیش از این یاد کردیم که تجلی عواطف وطنی، با نوع برخورد و نوع درگیری اجتماعی که انسان ممکن است داشته باشد متفاوت است و چنان که خواهیم دید، همان گوینده‌ای که از وطن ملکوت و روحانی سخن می‌گوید گاه تحت تاثیر درگیری دیگری، از وطن در معنی خاکی، آن هم به صورت بسیار محدود آن که ولایت یا شهر است، دفاع می‌کند. نمونه این گونه درگیری را در حافظ و حتی جلال الدین مولوی می‌توانیم مشاهده کنیم.

تلقی از زادگاه و زادبوم به عنوان وطن از زیباترین جلوه‌های عواطف انسانی در شعر

پارسی است، در این جاست که عواطف وطن دوستی و شیفتگی به سرزمین بیش از هر جای دیگر در شعر فارسی جلوه‌گر شده است. نکته قابل ملاحظه‌ای که در این باب می‌توان یاد آوری کرد این است که این شکفتگی عواطف وطنی هم بیش و کم در مواردی به شاعران دست داده که از وطن دور مانده‌اند و احتمالا احساس نوعی تضاد -که اساس درک وطن و قومیت است - با دنیای پیرامون خویش کرده‌اند چرا که بیشترین و بهترین این شعرها شعرهایی است که شاعران دور از وطن خویش به یاد آن سروده‌اند. از قدیمی‌ترین شعرهایی که در یاد وطن، در معنی زادگاه، در شعر فارس به جای مانده این قطعه‌ای است که ابوسعید ابوالخیر - ۳۷۵ - ۴۴۰ هـ ق - آن را می‌خوانده و صاحب اسرار التوحید آن را جزء شعرهایی که بر زبان شیخ رفته نقل کرده و گوینده آن بخارایی است.

هر باد که از سوی بخارا به من آید   زو بوی گل و مشک و نسیم سمن آید
بر هر زن و هر مرد کجا بروزد آن باد   گوید مگر آن باد همی از ختن آید.

اگر چه تصریحی به جنبه وطنی بخارا در شعر نیست. و خیلی بیشتر از این عهد، در نخستین نمونه هایی که از شعر پارسی در دست داریم و بر حسب بعضی روایات کهنه‌ترین شعری است که در دوره اسلامی بزبان دری سروده شده است، شعری است از البوالینبغی عباس بن طرخان (معاصر برمکیان) در باب سمرقند که نشان دهنده عواطف قومی و ملی شاعر در برابر ویرانی سمرقند است:

سمرقند کند مند   بدینت کی افکند
از چاچ تو بهی   همیشه تو خهی

و یکی از زیباترین شعرهایی که من از خرد سالی به یاد دارم این شعر سید حسن غزنوی است که در کتابهای درسی آن روزگار چاپ شده بود:

هر نسیمی که به من بوی خراسان آرد   چون دم عیسی در کالبدم جان آرد
دل مجروح مرا مرهم راحت سازد   جان پر درد مرا مایه درمان آرد
گویی از مجمر دل آه اویس قرنی   به محمد نفس حضرت رحمان آرد
بوی پیراهن یوسف که کند روشن چشم   باد گویی که به پیر غم کنعان آرد

در نوا آیم چون بلبل مستی که صباش / خبر از ساغر می گون به گلستان آرد
جان برافشانم صدره چو یکی پروانه / که شبی پیش رخ شمع به پایان آرد
رقص درگیرم چون ذره که صبح صادق / نزد او مژده خورشید در افشان آرد

بر روی هم کمتر می‌توان شاعری را سراغ گرفت که مجموعه کامل آثارش باقی باشد و در آن نشانه‌هایی از تمایل به زادبوم خویش و ستایش آن در دیوانش ملاحظه نشود. البته بعضی از زادبوم خویش به زشتی نیز نام برده‌اند مانند خاقانی و جمال عبدالرزاق (که هجو تندی از اصفهان و مردم آن دارد.) و در یک جای که کسی او را بدان کار ملامت کرده این گونه پاسخ آورده است که:

چند گویی مرا که مذموم است / هر که او ذم زاد بوم کند
آن که از اصفهان بود محروم / چون تواند که ذم روم کند

ولی همین شاعر، مجیر الدین بیلقانی را، به مناسبت هجوی که از زادگاه وی کرده بود، بدترین دشنامها داده و حتی استاد او خاقانی را نیز هجو کرده و یکی از مناظرات معروف تاریخ ادبیات ایران را بوجود آورده است.

وطن و جلوه‌گریهای آن در شعر فارسی (۳)

از محمد رضا شفیعی کدکنی

نکته دیگری که در مطالعه جلوه‌های این عاطفه در شعر فارسی قابل ملاحظه است این است که در یادکرد وطن از چه چیز آن بیشتر یاد کرده‌اند، یعنی به عبارت دیگر، چه چیزی از وطن بیشتر عواطف آنها را بر انگیخته است. آیا امور مادی و زیبایی و نعمت‌های آن مایه انگیزش احساسات شاعران شده یا امری معنوی از قبیل عشق و دیدار یاران و آزادی؟ البته منظورم آزادی به معنی امروزی مطرح نیست چون آن هم از سوغات‌های فرنگ است. مسعود سعد سلمان، که یکی از چیره دست‌ترین شاعران فارسی زبان در تصویر احوال درونی و عواطف شخصی به شمار می‌رود، در شعری که به یاد زادبوم خویش، شهر لاهور، سروده، از خاطره‌های شاد خویش در آن شهر یاد می‌کند و ازینکه زادگاه خویش را «دربند» می‌بیند و احساس می‌کند که این شهر آزادی خود را از دست داده، آن را «بی‌جان» می‌شمارد و از این که دشمنان بر آن دست یافته‌اند و او در حصار سلاح‌های آهنی است سوگ‌نامه‌ای دردناک سر می‌کند که در ادب پارسی بی‌مانند است، بشنوید:

ای «لاوهور»! ویحک بی من چگونه‌ای؟ — بی آفتاب روشن، روشن چه گونه‌ای
ای آنکه باغ طبع من آراسته ترا — بی‌لاله و بنفشه و سوسن چه گونه‌ای
ناگه عزیز فرزند از تو جدا شده‌ست — با درد او به نوحه و شیون چه گونه‌ای
نفرستیم پیام و نگویی به حسن عهد — کاندر حصار بسته چو بیژن چه گونه‌ای
در هیچ جمله هرگز نفکنده‌ای سپر — با حمله زمانه توسن چه گونه‌ای
ای بوده بام و روزن تو چرخ و آفتاب — در سمج تنگ بی‌در و روزن چه گونه‌ای؟

می‌بینیم که مسعود در این شعر از اسارت زادبوم خویش در کف دشمن سخن می‌گوید،

با این همه دردمندی مسعود بیشتر از بابت خویشتن خویش است و این که از دوستان ناصح مشفق جدا شده و گرفتار دشمنان است و از مردم زادگاه خویش که چه برایشان می‌گذرد و چگونه‌اند هیچ یادی نمی‌کند. اصولا عواطف مسعود همیشه بر محور «من» شخصی و فردی او می‌گردد و مانند ناصر خسرو «من» اجتماعی نیست، بلکه «من»ی است فردی و هم چون شاعران صوفی مشرب ما از قبیل مولانا و حافظ و سنایی «من» انسانی ندارد. با این همه تصویری که از عواطف خویش بر محور همین «من» شخصی عرضه می‌کند، بسیار دلکش و پر تاثیر است.

در برابر او، اینک از ناصر خسرو که به یاد زادبوم خویش سخن می‌گوید باید یاد کرد با یک «من اجتماعی» آوازه تنگنای یمگان در چند جای از دیوان خویش به یاد وطن در معنی محدود آن - خراسان، یا محدودتر بلخ - افتاده و از آن سخن گفته است. با این که زمینه آن با شعر مسعود مشابه است، طرز نگرش او به این وطن با طرز نگرش مسعود کاملا متفاوت است. برای او جنبه اجتماعی قضیه مطرح است، او مانند مسعود غم آن ندارد که لذتهای از دست رفته زادگاه خویش را به یاد آورد و سرود غمگنانه سر کند.

او همواره در این اندیشه است که خراسان دور از من در دست بیگانه است، مردمش اسیرند و گفتار عذاب اجتماعی در نتیجه فرمانروایی ترکان سلجوقی و غزنوی و حتی بلخ شهر زادگاهش نیز ازین نظر برای او مطرح است که سرنوشتی از لحاظ اجتماعی غم‌انگیز دارد. بشنوید می‌گوید:

که پرسد زین غریب خوار محزون — خراسان را که بی‌من حال تو چون
همی دونی که من دیدم به نوروز؟ — خبر بفرست اگر هستی همی دون
درختانت همی پوشند بیرم؟ — همی بندند دستار طبر خون؟
گرایدونی و ایدون است حالت — شبت خوش باد و روزت نیک و میمون
مرا باری دگرگون است احوال — اگر تو نیستی بی من دگرگون
مرا دونان ز خان و مان براندند — گروهی از نماز خویش «ساهون»
خراسان جای دونان شد نگنجد — به یک خانه درون آزاده با دون

ندانـد حـال و کـار مـن جـز آنکس   کـه دونـانش کـنند از خـانه بـیرون
همانا خشـم ایـزد بـر خـراسـان   بـرین دونـان بـباریده ست گـردون

و می‌بینید که سوگواری او از این است که خراسان جای دونان شده است و دیگر آزادگان با دونان نمی‌توانند زندگی کنند و این فرمانروایی ترکان غزی را «خشم ایزد بـر خـراسـان» می‌خواند که «او باش بی‌خان و مان» در آنجا «خان و خاتون» شده‌انـد و ایـن را «شـبیخون خدایی» می‌خواند و جای دیگر می‌گوید:

خاک خراسان کـه بـود جـای ادب   مـعدن دیـوان نـاکس اکـنون شـد
حکمت را خـانه بـود بـلخ و کـنون   خانه ش ویران زبـخت وارون شـد
مـلک سـلیمان اگـر خـراسـان بـود   چونک کنون ملک دیو ملعون شـد
چاکـر قـبچاق شـد شـریف و زدل   حـره او پـیشکار خـاتون شـد
سـربفلک بـر کشـید بـی‌خردی   مـردمی و سـروری در آهـون شـد
بـاد فـرو مـایگی وزیـد و از او   صورت نیکی نژند و مـحزون شـد

تمام خشم و خروش او از این است که «وطن» او را سپاه دشمن گرفته و در باغ این وطن بجای صنوبر در نشانده‌اند. ناصر خسرو که خود را دهقان این جزیره و باغبان این باغ می‌داند در برابر این ماجرا احساس نفرت می‌کند و از اینکه اهریمن (ترکان غزنوی و سلجوقی) بر وطنش حاکم است می‌نالد که:

کودن و خوار و خسیس است جهان خس   زان نسـازد هـمه جـز بـا خس و بـا کـودن
خـاصه امـروز، نـبینی کـه هـمی ای دون   بـر سـر خـلق خـدایـی کـند اهـریمن
به خراسـان در، تـا فـرش بگسـترده است   گـرد کـرده ست از او عـهد و وفـا دامـن

با این همه روح امیدوار است که بدین گونه در برابر این توفان عذاب و شبیخون بی‌داد ایستاده و می‌گوید:

دل بخیره چه کنی تنگ چو آگاهی   که جهان سایه است و شب آبستن

و همه فریادش از بی‌عدالتی حاکم بر جامعه است و خیل ابلیس که وطنش را احاطه کرده و از این که سامانیان (فرمانروایان ایرانی نژاد و محبوب این وطن که خراسان است) رفته‌اند و

ترکان جای ایشان را گرفته‌اند، بر خویش می‌پیچد و خطاب به این وطن می‌گوید:

تـو ای نـحس خـاک خـراسـان — پر از مـار و کـژدم یکـی پـارگینی
بر آشفته‌اند از تو ترکان چه گویم — مـیان سگـان در یکـی از زمـینی
امـیرانت اهـل فسـادند و غـارت — فـقیهانت اهـل مـی و سـاتکینی

بیشتر یک بینش اجتماعی واقع گرای و منطقی است کـه او نسبت بـه وطـن دارد و آن لحظه‌های عاطفی رومانتیک که در شعر مسعود و امثال او می‌توان دید در شعرش نـیست گاهی هم باد را، که از خراسان می‌وزد، مخاطب قرار می‌دهد و از پـیری و دوری از وطـن سخن می‌گوید گفتارش از لونی دیگر است:

بگـذر ای بـاد دل افـروز خـراسـانی — بر یکی مانده به یـمگان در زنـدانـی
انـدرین تـنگی بـی راحت بـنشسته — خالی از نعمت و از ضیعت دهـقانی
بـرده ایـن چـرخ جـفا پیشه بیدادی — از دلش راحت و از تنش تـن آسـانی
بی گناهی شده همواره بر او دشـمن — ترک و تـازی و عـراقـی و خـراسـانی
فریه خوانان و جز این هیچ بـهانه نـه — که تو بد مذهبی و دشمن «یـارانـی»
چه سخن گـویم مـن بـا سـپه دیـوان — نـه مـرا داده خـداونـد سـلیمانی

با این همه نومید نیست و از دشتی از این گونه خصمان در دل هراس ندارد. و آنجا که می‌گوید:

سلام کـن ز مـن ای بـاد مـر خـراسـان را — مراهل فضل و خرد را نه عـام و نـادان را

بـاز سـخنش درس عـبرت و پـند است و یـادکـرد ایـنکه خـراسـان چگـونه در دست حکومت‌های مختلف مانند آسیا گشته و فرمانروایانی از نوع محمود و... را بخود دیده است تنها موردی که در شعر او از نوعی نرمش عاطفی و روحیه رومانتیک، در یادکرد وطن، دیده می‌شود این شعر زیباست که:

ای بـاد عـصر اگـر گـذری بـر دیـار بـلخ — بگـذر بـخانه مـن و آنـجای جـوی حـال
بنگر که چون شده ست پس از من دیار من — بـا او چـه کـرد دهـر جـفا جـوی بـد فـغال
از مـن بگـوی چـون بـرسانی سـلام مـن — زی قوم من که نیست مرا خوب کار و حـال

و در آن از پیری و ناتوانی خویش یاد می‌کند با این همه به گفته خودش از شعرهای زهد است نه از شعرهای رایج این گونه احوال. اگر این پرسش مطرح شود که چرا «وطن» را در معنی خراسان محدود می‌کند باید گفت که او حجت جزیره خراسان است و نسبت به این ناحیه خاص مسؤولیت سیاسی و حزبی دارد.

شاعر دیگری که از وطن به معنی محدود آن بسیار سخن می‌گوید خاقانی است که از شهر شروان گوناگون سخن داد و بر عکس همه شاعران که از وطن به نیکی یاد می‌کنند او، با رنجیدگی و ملال سخن می‌گوید. شروان که زادگاه اوست، در نظرش کربلاست و او خود را مانند حسین می‌بیند و اهل وطن را به گونه یزید و روزگار خود را همچون عاشورا. آرزوی خراسان و عراق دارد و خطاب به ممدوح می‌گوید:

مـراز خـطه شـروان بـرون فکـن مـلکا و الغـیاث از ایـن مـوطن کـه حـبسگاه اوست و شرالبلاداست اگر چه گاه به دفاع بر می‌خیزد و می‌گوید:

عـیب شـروان مکـن کـه خـاقانی　　　هست زاین شهر کـابتداش شـراست
عیب شـهری چـرا کـنی بـدو حـرف　　　اول شـــرع و آخـــر بشـــر است

و بیشتر اگر به مدح شروان می‌گراید از این روست که بهانه‌ای برای مدح ممدوح بیابد که از حضور او شروان فلان و بهمان شده است و مرکز عدل و داد و «شروان» «خیروان» گردیده و شروان خود به مناسبت وجود ممدوح مصر و بغداد است از شعرا و مومیایی بخش تمام ایران و شروان به باغ خلد برین ماند از نعیم.

ملالش از تنهایی است که یاری برای او نمانده ومی‌گوید: چـون مـرا در وطـن آسـایش نیست غربت اولی‌تر از اوطان این وطن را سراب وحشت می‌خواند و حبس خانه و نحوس خانه و دارالظلم از زحمت صادر و وارد از آنجا می‌گریزد.

بیشتر آرزوی خراسان دارد و مقصد امکان خود را در خراسان می‌داند و می‌خواهد ترک اوطان کند و به خراسان رود و در طبرستان طبرستان خود را بجوید و مقصد آمال خود را در آمل بیابد و یوسف گم کرده را در گرگان پیدا کند. و هنگامی که در تبریز اقامت کرده و آن را گنجی می‌بیند از شروان به گونه مار یاد می‌کند.

با اینکه از شروان آزرده خاطر است اما پای بست مادر و وامانده پدر است و از مساله «بهر دل والدین بسته شروان شدن» فراوان یاد می‌کند.

سعدی در این میان بسته آب و هوای شیراز است و دلبری که در شیراز دارد و از نظر اجتماعی چیزی که بیشتر در شیراز مورد نظر اوست دوری از فتنه‌ها و آشوبهاست که آسایش برای خاطر شاعر در آن می‌توان یافت. وطن در معنی گسترده آن هیچ‌گاه مورد نظر سعدی نیست. وسیع‌ترین مفهوم وطن در شعر او همان اقلیم پارس است و بیشتر شهر شیراز با زیباییهای طبیعی و زیبا رویانی که دارد. می‌گوید بارها خواسته‌ام از پارس خارج شوم و به شام و روم و بصره و بغداد روی آورم ولی:

دست از دامنم نمی‌دارد خاک شیراز و آب و کناباد

اگر دقت کنیم پارس و اقلیم پارس، برای او یاد آور آرامش و دوری از فتنه است و این موضوع را سرنوشت قدیمی پارس می‌داند و می‌گوید:

در پارس که تا بوده است از ولوله آسوده است
بیم است که برخیزد از حسن تو غوغایی

و اهل آنجا را هم به صدق و صلاح یک بار ستوده است و در مقدمه بوستان می‌گوید همه جای جهان را دیدم و پیمودم و مانند پاکان شیراز ندیدم، از این روی تولای مردان این پاک بوم خاطر مرا از شام و روم باز داشت اما شیراز رمز زیبایی و شهر عشق و شیدایی اوست اگر یک بار از شیراز رنجیده و گفته:

دلم از صحبت شیراز بکلی بگرفت
وقت آنست که پرسی خبر از بغدادم
هیچ شک نیست که فریاد من آن جا برسد
عجب ار صاحب دیوان نرسد فریادم
سعدیا حب وطن گرچه حدیثی است صحیح
نتوان مرد به سختی که من اینجا زادم

در نتیجه بی‌عدالتی و ظلمی بوده که احساس کرده و از لحن بیانش آشکار است و همین

یک مورد مایه چه اندازه اعتراضها که شده است اما از این مورد معین و معروف که بگذریم در سراسر دیوان او عشق عجیب او را به شیراز و هوای شیراز همه جا احساس می‌کنیم. سعدی یکی از شاعرانی است که به شهر خود دلبستگی بسیار نشان داده و نوع علاقه او به شیراز و نگرانی وی نسبت به زادگاهش نه از نوع نگرانی اجتماعی ناصر خسرو است و نه از نوع برخوردی است که خاقانی با زادگاهش داشته است. بهار شیراز و بقول او، تفرج نوروز در شیراز، چندان دل‌انگیز است که دل هر مسافری را از وطنش برمی‌کند. وصف بهار شیراز را در شعر سعدی فراوان می‌توان دید آنجا که از گردش خویش در صحرای بهاری شیراز سخن می‌گوید و از خاک آن‌که همچون دیبای منقش است و در زیر سایه اتابک ایمن، چندان که جز از ناله مرغان چمن غوغایی در آن نمی‌شنوی اما دلکش‌ترین سخنان او در باره زادگاهش آنجاهایی است که در غربت یاد وطن کرده و به شوق یار و دیار ترانه‌های موثر سروده است از قبیل:

خوشا سپیده دمی باشد آنکه بینم باز　　رسیده بر سر الله اکبر شیراز
بدیده بار دگر آن بهشت روی زمین　　که بار ایمنی آرد نه جور قحط و نیاز
نه لایق ظلمات است بالله این اقلیم　　که تختگاه سلیمان بدست و حضرت راز

که در آن از شیراز به عنوان قبةالاسلام یاد می‌کند و از اولیاء و پیران آن‌که همه از طراز برگزیدگان عالم معنی هستند. جلوه شیراز در نظر سعدی در غربت چنان که می‌بینیم بیشتر است و باد بهاری را که در غربت از کنارش می‌گذرد مخاطب قرار می‌دهد که:

ای باد بهار عنبرین بوی　　در پای لطافت تو میرم
چون می‌گذری بخاک شیراز　　گو من به فلان زمین اسیرم

و بهتر و دل نشین‌تر آنجا که یاد دیار و یار، در خاطر او بهم می‌آمیزند:

آخر ای باد صبا بویی اگر می‌آری　　سوی شیراز گذر کن که مرا یار آنجاست
نکند میل دل من به تماشای چمن　　که تماشای دل آنجاست که دلدار آنجاست

و پر شورترین تجلی این دلبستگی به شیراز را شاید در یکی از غزلهایی که پس از طی دوران غربت و رسیدن به وطن سروده و از معروف‌ترین غزلهای اوست، بتوان دید. گویا این

غزل را هنگام بازگشت از شام، و ای بسا که پس از آن اسارت معروف که در طرابلس او را با جهودان به کار گل گماشتند، سروده باشد:

سعدی این که به قدم رفت و به سرباز آمد　　مفتی ملت ارباب نظر باز آمد
فتنه شاهد و سودا زده باد بهار　　عاشق نغمه مرغان سحر باز آمد
تا نپنداری که آشفتگی از سر بنهاد　　تا نگویی که زمستی به خبر باز آمد
دل بی‌خویشتن و خاطر شورانگیزش　　همچنان یاوگی و تن به حضر باز آمد
وه که چون تشنه دیدار عزیزان می‌بود　　گوئیا آب حیاتش به جگر باز آمد
خاک شیراز همیشه گل خوشبو دارد　　لاجرم بلبل خوشگوی دگر باز آمد
پای دیوانگیش برد و سر شوق آورد　　منزلت بین که به پا رفت و به سر باز آمد
میلش از شام به شیراز بخسرومانست　　که به اندیشه شیرین زشکر باز آمد

در مجموع می‌بینیم که برای او هوای شیراز و طبیعت زیباست که انگیزه این همه شور و شیدایی است، از مردم و گیرودارهای زندگی مردم چندان خبر نمی‌دهد و از نظر زمینه انسانی، تنها دلدار است که خاطر او را بخود مشغول می‌دارد و امنیتی که به صورت بسیار مبهم از آن سخن می‌گوید و بیشتر بهانه‌ای است برای مدح اتابک.

وطن و جلوه‌گریهای آن در شعر فارسی (۱۴)

از محمد رضا شفیعی کدکنی

حال ببینیم همشهری او، آن رند عالم سوز و سر حلقه عشاق جهان درباره وطن چگونه اندیشیده است. در شعر حافظ نیز وطن همان مفهومی را دارد که در شعر سعدی مشاهده می‌کنیم گاه از پارس (کمتر) وگاه از شیراز (بیشتر) یاد شده است. با این که حافظ عاشق شهر خویش است ولی به علت این که کمتر اهل سفر بوده و روحیه‌ای درست مقابل روحیه سعدی داشته احساس نیاز به وطن و ستایش آن، در شعرش کمتر از سعدی است با این همه در غزل‌های معروفی مانند:

خوشا شیراز و وضع بی‌مثالش　　　خداوندا نگه دار از زوالش

از آب و هوای شیراز و آب رکناباد و نزهتگاه‌هایی مانند جعفر آباد و مصلی که عبیرآمیز می‌آید شمالش یاد می‌کند و فیض روح قدسی را در مردم صاحب کمال شهر می‌بیند و می‌بینیم که در مجموع طبیعت و مردم، باهم در شعر او مورد نظرند و جای دیگر از شیراز و آب رکنی و آن باد خوش نسیم به عنوان خال رخ هفت کشور یاد می‌کند. آب آنجا را با آب خضر می‌سنجد و آن شهر را معدن لب لعل و کان حسن می‌داند. با این همه او نیز مانند سلف خویش، سعدی، گاه از وطن ملول می‌شود و از این که: سخن‌دانی و خوش‌خوانی نمی‌ورزند در شیراز آرزوی ملک دیگری در سر می‌پروراند وگاه از سفله پروری آب و هوای پارس هم شکایت دارد. یکی دوبار هم که در غربت یاد وطن کرده به یاد یار و دیار آن چنان زارگریسته که رسم و راه سفر از جهان براندازد. گویا یکی هم ناز عوامل دلبستگی او به وطن وجود میکده‌ها در این شهر بوده، چه در همین غزل که در غربت آغاز کرده می‌خوانیم:

خدای را مددی این رفیق ره تا من　　　به کوی میکده دیگر علم برافرازم

چنان که مورخان نوشته‌اند و شعرش نیز گواهی می‌دهد وی کمتر اهل سفر بوده و بیشتر در خویش سفر می‌کرده و گاه که می‌دیده است رفیقان به سفر می‌روند و وطن را ترک می‌گویند او اقامت خویش را باستایش وطن و نسیم روضه شیراز توجیه شاعرانه‌ای می‌کرده است که در این غزل شنیدنی است:

دلا رفیق سفر بخت نیک خواهت بس نسیم روضه شیراز پیک راهت بس
دگر ز منزل جانان سفر مکن درویش که سیر معنوی و کنج خانقاهت بس
به صدر مصطبه بنشین و ساغر می نوش که این قدر ز جهان کسب مال جاهت بس
زیادتی مطلب کار بر خود آسان کن صراحی می‌لعل و بتی چو ماهت بس
هوای مسکن مالوف و عهد یار قدیم ز رهروان سفر کرده عذر خواهت بس

و می‌بینم که رهروان سفر کرده، هوای مسکن مالوف و عهد یار قدیم را در پی کسب مال و جاه رها کرده بودند و زیادتی می‌طلبیده‌اند امّا او صدر مصطبه را بالاترین مقام و جاه شناخته است و به نسیم روضه شیراز و عهد یار قدیم بسنده کرده است.

شعر مشروطیت، بهترین جلوه گاه وطن در مفهوم قومی و اقلیمی آن است. و بررسی شعر مشروطه به لحاظ عواطف میهنی خود می‌تواند موضوع کتابی وسیع باشد زیرا هر شاعری به‌گونه‌ای و با لحنی ویژه از چشم اندازهای جغرافیایی و تاریخی وطن سخن رانده است با این که همه شاعران این دوره، برداشت روشن و محسوسی از مساله وطن داشته‌اند باز، می‌توان دو شاخه اصلی وطن پرستی در شعر مشروطه ملاحظه کرد: شاخه نخست شاخه‌ای است که وطن ایرانی را در شکل موجود و اسلامی، و حتی شیعی آن، مورد نظر قرار می‌دهد مثل شعر وطنی ادیب‌الممالک و سید اشرف و بعضی که بیشتر از طرز نگرش اروپائیان به وطن، مایه گرفته، وطن را مجرد از رنگ اسلامی آن مورد نظر دارند چنان که در شعر عرفانی و عشقی می‌توان دید. بعضی نیز مانند ایرج وطن را امری بی معنی می‌شمارند و می‌گویند:

فتنه‌ها در سر دین و وطن است این دو لفظ است که اصل فتن است
صحبت دین و وطن یعنی چه؟ دین تو موطن من یعنی چه ؟

همه عالم همه کس را وطن است　　همه جا موطن هر مرد و زن است

خوب، این هم فکری است، در برابر فرخی یزدی که می‌گفت:

ای خاک مقدس که بود نام تو ایران　　فاسد بود آن خون که براه تو نریزد

چنین اندیشه هایی را هم در عصر مشروطه و هم تتمه آن بسیار می‌توان دید.

به نظر می‌رسد که بهار اوج ستایش‌گری وطن است، یعنی از دریای شعر او، اگر دو ماهی یا دو نهنگ بخواهیم صید کنیم، آن دو که از همه چشم‌گیرتر و بارزترند عبارتند از «وطن» و «آزادی» تلقی بهار از آزادی خود جای بحثی جداگانه دارد ولی تلقی او از وطن حالتی است بین بین. نیمی از جلوه‌های اسلامی ایران را می‌بیند و نیمی از جلوه‌های پیش از اسلامی آن را.

او مثل عشقی جلوه‌های زیبای وطن را در خرابه‌های مداین و تیسفون و در جامه فلان شاهزاده خانم ساسانی نمی‌بیند، بلکه وطن برای او، چه به لحاظ تاریخی و چه به لحاظ جغرافیایی از امتداد بیشتری برخوردار است.

وطن او ایران بزرگی است که از دوران اساطیر آغاز می‌شود و عرصه جغرافیایی آن بسی پهناورتر از آن است که اکنون هست. ضعفها و شکست‌ها را کم‌تر بنظر می‌آورد و بیشتر جویای جلوه‌های پیروزمندانه وطن است و بهترین جلوه این نگرش او را در شعر لزینهٔ او می‌توان دید. هر جا به نقطه شکستی رسیده، با چشم پوشی از کنارش گذشته:

زان پس که ز اسکندر و اخلاف لعینش　　یک قرن کشیدیم بلایا و محن را

ناگه وزش خشم دهاقین خراسان　　از باغ وطن کرد برون زاغ و زغن را

و در این قصیده بهترین تجلیات عواطف قومی و وطنی بهار را می‌توان مشاهده کرد. وقتی از پیروزی‌های نادر (آخرین تجلی فاتحانه این قومیت) سخن می‌گوید:

آن روز که نادر صف افغانی و هندی　　بشکافت چو شمشیر سحر عقد پرن را

من تصور می‌کردم تعبیر «مادر وطن» از اصطلاحات عصر اخیر است و بیشتر در پی معادل فرنگی آن بودم که ببینم ترجمه چه تعبیری است بعد دیدم سخنی داریم که از قرن چهارم سابقه دارد و آن عبارت است از «وطن الام الثانیة» (= وطن دومین مادر است) و این

بسا که بسی قدیم‌تر از این هم باشد ولی کهنه‌ترین جایی که آن را دیده‌ام و بخاطر دارم قابوس‌نامه است. شیفر می‌گوید در اروپا تشبیه وطن به مادر و پدر از عهد انقلاب فرانسه آغاز می‌شود و متاثر است از مقاله دیدرو در دایرة المعارف که وطن را به پدر و مادر تشبیه کرده است.

امروز شهیدان وطن بسیارند، در قدیم نیز بوده‌اند بعضی از اینان در هنگام دوری از وطن، به اصطلاح امروز، «هُم سیک» می‌شده‌اند و حتی این بیماری مایه مرگ ایشان می‌شده است. در طبقات الشافعیه اسنوی می‌خواندم که احمد معلقی هروی که از علمای نیمه اول قرن چهارم (متوفی ۳۵۶ هـ‌ق)بوده چگونه از غم وطن و دوری آن بیمار شده است و در گذشته. عین عبارت اسنوی این است:

«... کان امام اهل العلم بخراسان فی عصره... سمع کثیراً و اسمع و املی مجلساً فیما یتعلق بالوطن و بکی و مرض عقبه و مات فی شهر رمضان سنة ست و خمسین و ثلاثمأة ببخاری و حمل الی ولده هرات فدفن بها ولذلک قیل فیه: انه قتیل حب الوطن» (یعنی وی پیشوای دانشمندان خراسان در روزگار خویش بود، احادیث بسیاری شنید و فراوان نیز به دیگران شنواند و یک مجلس در باب وطن و آن چه بدان وابسته است سخن راند و املاکرد و در دنبال آن بحث، گریستن آغازکرد و سپس بیمار شد و مرد. در ماه رمضان سال ۳۵۶ در بخارا و جنازه‌اش را به شهر او، هرات، بردند و در آنجا دفن کردند و به همین مناسبت او را «کشته» عشق وطن خواندند.)

از دیر باز مساله توجه به وطن و عشق به آن - که در زبان عرب «الحنین الی الاوطان»خوانده می‌شود - در اذهان جریان داشته ولی اغلب منظور از این وطن، زادگاه و محل پرورش رشد افراد بوده نه به آن معنی گسترده و امروزی که در اذهان دارد.

چند کتاب بعنوان «الحنین الی‌الاوطان» از قدیم داریم که یکی تالیف جاحظ (۱۶۳ - ۲۵۵ هـ‌ق) است.

بعضی در انتساب آن به وی شک کرده‌اند از قبیل سندوبی در ادب الجاحظ ولی بروکلمان در تاریخ ادبیات عرب و عبدالسلام هارون مانعی برای این انتساب نمی‌بینند.

جاحظ در این رساله به نقل اقوال و حکایات و اشعاری در زمینه دلبستگی انسان به زادبوم می‌پردازد که بیشتر اقوال شاعران عرب و بدویان است ولی در آن میان داستان‌هایی از اقوام دیگر از جمله ایرانیان نیز دارد.

در همین رساله گوید: ایرانیان معتقدند که از علایم رشد انسان یکی این است که نفس به زادگاه خویش مشتاق باشد و هندیان گفته‌اند: احترام شهر تو بر تو همچون احترام والدین است زیرا غذای تو از ایشان است و غذای ایشان از آن. و بعضی از فلاسفه گفته‌اند: «فطرت انسان سرشته با مهر وطن است» و از عمر بن خطاب نقل می‌کند که «عمرالله البلدان بحب لاوطان». خداوند آبادی شهرها را در مهر به اوطان نهاده است. و داستانهایی نقل کرده از جمله گوید: موبد حکایت کرد که در سیره اسفندیاربن بستاسف بن لهراسف، در زبان فارسی، خوانده است که چون اسفندیار به جنگ با سرزمین‌های خزر رفت تا خواهر خویش را از اسارت آزادی بخشد، در آنجا بیمار شد. گفتند: چه آرزو داری؟ گفت: بویی از خاک بلخ و شربتی از آب رودخانه آن. و نیز از شاپور ذوالاکتاف حکایت می‌کند که چون در روم اسیر و گرفتار شد دختر پادشاه روم که عاشق او بود از او پرسید چه می‌خواهی که در غذایت باشد؟ گفت: شربتی از آب دجله و بویی از خاک اصطخر. وی یک چند از شاپور ملول شد و پس از چند روز نزد وی آمد با مقداری از آب فرات و قبضه‌ای از خاک ساحل آن و گفت این آب دجله و این هم خاک سرزمین تو. وی از آن آب نوشید و آن خاک را بویید و بیماریش شفا یافت.

نیز از اسکندر رومی حکایت می‌کند که پس از گردش در سرزمین‌ها و ویران کردن بابل، در آنجا بیمار شد و چون شفا یافت به حکیمان و وزیران خویش وصیت کرد که پیکر او را در تابوتی از طلا به وطنش ببرند، از شدت عشق به وطن. همچنین از وهرز که عامل انوشروان در یمن بود نقل می‌کند که چون مرگش فرا رسید به فرزندش وصیت کرد که ناووس (= ستودان) او را به اصطخر حمل کند.

کتاب دیگری که بعنوان الحنین الی الاوطان در میان یادداشت‌های خود دیدم نسخه‌ای است خطی که عکس آن در کتابخانه مرکزی تهران موجود است و تالیف موسی‌بن عیسی

کسروی است بخش اول این کتاب، شبیه کتاب جاحظ است ولی فصول بعدی آن دارای نظم و ترتیب بیشتری است و حکایات در اقوال دسته‌های مختلف مردم را در باب وطن گرد آورده، از قبیل حکایات کسانی که وطن را بر ثروت ترجیح داده‌اند و...

تلقی از وطن، به عنوان ولایت، مملکت، و... بیشتر هنگامی بوده که گویندگان به مسائل اجتماعی رایج در محیط نظر داشته‌اند، یعنی وقتی از درون به محیط می‌نگریسته‌اند و دیگر سخن از دوری نبوده و جایی برای قیاس. در آن موارد وضع اجتماعی موجود در محیط را در نظر داشته‌اند، مسعود سعد که خود بیش و کم داعیه‌های سیامی داشته و در دنباله همین گیر و دارها کارش به زندان و شکنجه و بند کشیده، در جایی می‌گوید:

هیچ کس را غم «ولایت» نیست / کار اسلام را رعایت نیست
کارهای فساد را امروز / حد و اندازه‌ای و غایت نیست
می‌کنند این و هیچ مفسد را / برچنین کارها شکایت نیست
چه شد آخر نماند مرد و سلاح / علم و طبل نی و رایت نیست؟
لشکری نیست کار دیده به جنگ / کار فرمای با کفایت نیست

و سیف الدین فرغانی، در قصیده‌ای که گزارش گونه‌ای است از احوال زمانه‌اش، در خطاب به حکمرانانی مستبد و بیدادگر عهد گوید:

هم مرگ بر جهان شما نیز بگذرد
هم رونق زمان شما نیز بگذرد
در «مملکت» چو غرش شیران گذشت و رفت
این عوعو سگان شما نیز بگذرد
این نوبت از کسان به شما ناکسان رسید
نوبت ز ناکسان شما نیز بگذرد

و ناصر خسرو، کسانی را که در این مملکت یا ولایت زندگی می‌کنند. و ما امروز عنوان «ملت» بدان می‌دهیم با عنوان اسلامی آن که «امت» است می‌خواند:

ای «امت» بدبخت بدین رزق فروشان / جز کز خری و جهل چنین فتنه چرایید

خواهم که بدانم که مرین بی‌خردان را طاعت ز چه معنی و زبهر چه سراییید

اصولا در تصور قدما، همبستگی های انسانی، از دو زاویه دید جلوه‌گر شده است یکی با صبغه اقلیمی و یکی با صبغه قومی. بیشتر درگیر و دارهایی که با بیگانگان داشته‌اند شکل قومی همبستگی ها، بیشتر جلوه می‌کرده است چنان که در برخورد با تازیان نوع پیوندهای قومی محسوس است و در نهضت شعوبیه این برخورد شکل کاملاً روشن و محسوس به خود گرفته و از عرصه رفتار عادی و گفتار معمولی تجاوز کرده و کتابها و دیوان‌ها در خصوص آن پرداخته شده است، ولی به هنگام دوری از اقلیم است که جلوه‌های اقلیمی آن ظاهر می‌شود.

در این گفتار بیشتر توجه ما به جنبه اقلیمی وطن بود نه جنبه نژادی و قومی آن، اگر چه تفکیک اینها از یکدیگر کاری است بسیار دشوار.

بر روی هم توجه به مساله وطن چنان که دیدیم دارای صور گوناگون است، یکی با وجه قومی و نژادی آن سر و کار دارد (چنانکه در فردوسی دیدیم) و دیگری با وجه اقلیمی آن (چنانکه در شعر مسعود سعد و ناصر خسرو و سعدی و حافظ مشاهده می‌شود.) و دیگر در وجه اسلامی آن چنان که در آثار قدما و در شعر اغلب شاعران مقارن حمله تاتار دیده می‌شود و در قرن اخیر در شعر بعضی از شاعران مشروطه و از همه بارزتر در شعر محمد اقبال لاهوری.

رنه ولک
ترجمهٔ دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی

مفاهیم ساخت و صورت در نقدِ قرن بیستم*

می‌توان به آسانی، صدها تعریف از «ساخت»[1] و «صورت»[2] در نوشته‌های ناقدان و فلاسفهٔ علم‌الجمال معاصر، گردآوری کرد و نشان داد که چه مایه تناقض بنیادی میان سخنانِ ایشان وجود دارد تا بدانجا که ممکن است ما را وادار به رها کردن این بحث و جستجو کند. این وسوسهٔ نومیدی و رها کردن بحث و جستجو چندان زیاد است که می‌تواند یکی دیگر از نشانه‌های فروماندگی زبانی، در مدنیّتِ عصر ما، بشمار آید. شاید تنها بدیل این نومیدی، درین راه، انتخاب «فلسفهٔ تحلیلی»[3] باشد که بوسیلهٔ جمعی از فیلسوفان بریتانیائی مُلهَم از ویتگن اشتاین[4]، فیلسوفِ اطریشی، پیشنهاد شده است. اینان بر آنند که فلسفه، و در خلال آن علم‌الجمال، چیزی نیست جز «آزمونِ راه‌های کاربُرد زبان»(۱) و از رهگذر تحلیل‌های صبورانه منجر به چیزی می‌شود که شبیه است به مجموعه‌ای از تعاریف قاموسی. پیش ازین بسالها، فیلسوف پدیدارشناس لهستانی، رومن اینگاردن[5]، بحثی روشنگر، درین باره، عرضه کرده است(۲) و در آن کوشیده است که تمایز میان ۹ معنی از تقابل‌های صورت و محتوی را نشان دهد. امّا من، درین بحث، هدفی متواضعانه‌تر دارم و با چشم‌اندازی متفاوت به موضوع می‌نگرم: من می کوشم که تفاوت‌های آشکاری را که مفاهیم ساخت و صورت، در کاربُرد ناقدان برجستهٔ روزگار ما دارد، نشان دهم و ازین رهگذر به توصیف بعضی گرایشهای اساسی موجود در قرن بیستم بپردازم.

چندان اغراق آمیز نمی‌نماید اگر بگوییم که این روزها، توافقی فراگیر وجود دارد برسر این موضوع که آنچه در روزگار گذشته بعنوان تفاوت میان صورت و محتوی وجود داشته است، امروز، از میان برخاسته است. من در اینجا به نقل جمع‌بندی موضوع، که هارولد اُزبُرن[6] انجام داده است، می پردازم:

> «اگر آنچه مضمون و معنایِ شعر است از صورت و ساخت عروضی و پیوندهای ایقاعی آن و اسلوب ویژهٔ بیانیش جدا شود، چیزی دیگر نخواهد ماند. زیرا زبان اگر نتواند تعبیری از معنایی بشمار آید چیزی نخواهد بود مگر مجموعه‌ای از اصوات. حالتِ محتوی بدونِ صورت نیز چنین است. یعنی تجرید

غیرواقعی‌یی است که وجود خارجی ندارد. زیرا چون به تعبیری دیگر ادا شود چیز دیگری است که بیان شده است. پس بناچار یک قطعهٔ شعر بمانند یک کل باید در نظر گرفته شود تا قابل ادراک باشد. وهیچ تناقضی میان صورت و محتوی وجود ندارد... زیرا هیچ یک ازین‌دو، بدون آن دیگری، وجود ندارد و تجرید هریک از دیگری بمعنی نابود کردن هر دو سو است.»(۳)

مسألهٔ رابطهٔ صورت و محتوی و جدائی‌ناپذیری آن دو از یکدیگر، مسأله‌ای است که از روزگار ارسطو مطرح بوده است و در نقد رومانتیک‌های آلمان بار دیگر موردنظر قرار گرفته است و از طریق پیچیده‌ای، از رهگذر کالریج[۷] یا رمزگرایان فرانسوی یا دی‌سانکتس[۸]، وارد نقد ادبی قرن بیستم نیز شده است و به کروچه[۹] و صورتگرایان روسی[۱۰] و نومنتقدان امریکائی[۱۱] و به جمع آلمانیان اصحاب «تاریخ ساخت»[۱۲] نیز رسیده است. بطور کلی، مبانی بلاغی دورهٔ رنسانس و کاربرد نوکلاسیک‌ها ـ که «صورت»ها را به عناصر ترکیب لغوی از قبیل ایقاع و عروض و ساخت و واژگان و صُوَر خیال مرتبط می کند و «محتوی» را به پیام و آموزه ـ امروز دیگر امری فراموش شده است زیرا ما به نیکی می‌دانیم که «صورت» در حقیقت مشتمل است بر «پیام» و در آن حضور دارد بمعنائی بسی ژرف‌تر از آن چه در پیام‌مجرّد وجود دارد یا آن آرایشهای بدیعی‌یی که ممکن است آنها را از یکدیگر جدا کرد.»(٤) آن چشم‌اندازهای قدیمی، برای مثال، در نقد مارکسیستی امروز باقی مانده است؛ نقدی که در حقیقت روایت دیگری است از نقد تعلیمی قرن نوزدهم که توجهش به تبلیغات و پیام و ایدئولوژی است. با اینهمه بعضی از ناقدان مارکسیست، درحدِ نظریه، به اهمیت صورت اعتراف دارند: بویژه گئورگ لوکاچ[۱۳] مجارستانی که توانسته است بعضی از وجوه علم‌الجمال هگلی را وارد در قلمرو ایدئولوژی مادی کند و اهمیت «صورت جمالی را، بعنوان عاملی که در خدمت تعبیر از لحظه‌های اساسی جهانشمول در کارهای هنری است»(۵) برسمیت بشناسد.

بر روی هم بنظر می‌رسد که امروزه عمل‌کرد متقابل صورت و محتوی، در نقد مدرن، امری تثبیت شده است. با اینهمه خواهم کوشید که نشان دهم چه مایه تفاوت چشم‌انداز واختلاف نظر، از همین فکر، بحاصل آمده است.

در کتاب علم‌الجمال کروچه (۱۹۰۲) بر مسألهٔ وحدت کار هنری و بر عینیت صورت و محتوی، بابرام، تأکید شده است. کروچه اندیشهٔ جدائی‌پذیری محتوی از صورت را مردود می‌شمارد ومی گوید: «حقیقت علم‌الجمالی همان صورت است و نه چیز دیگر.»(٦) بااینهمه اگر کسی کروچه را یک نفر صورتگرای[۱٤] بپندارد برخطاست. در کاربُرد او، این دو اصطلاح، معناً، باآنچه در سنت استعمال شده بگونه‌ای متناقض است چنانکه خود درین باره می گوید: «بعضی افراد محتوی را بعنوان عامل درونی تعبیر (و در نظرگاه ما، برعکس، «صورت») می‌شمارند و صورت را به گونهٔ مرمر و رنگ و ایقاع و موسیقی کلمات (از نظرگاه ما وضع مقابل صورت)» (۷) در نظر کروچه صورت عبارت است از شهود هنری[۱۵]، تعبیر دیگری از کار هنری. امّا از سوی دیگر باید بدانیم که کار هنری، در نظرگاه کروچه، یک حادثهٔ درونی خالص است «آنچه بیرونی است، به هیچ روی، کار هنری بشمار نمی‌رود»(۸) این است سخن کروچه در بیانی که با نظام معرفت‌شناسی او، یعنی یک کلیّت وحدت‌گرای ایدآلیستی، هماهنگی و انسجام بسیار دارد.

۱٦۲

کروچه حتی اعتراف دارد به اینکه آنچه وی آن را صورت می‌خواند، می‌تواند محتوی نیز خوانده شود. «این فقط یک نوع قرارداد و اصطلاح و جعل جاعل است که ما هنر را محتوی بشناسیم یا صورت. بدین شرط که بدانیم این محتوی است که صورت می‌پذیرد و این صورت است که سرشار می‌شود وبدانیم که این احساس است که شکل می‌گیرد و این شکل است که احساس می‌شود.»(۹) از همین جاست که اگر ما به نقد عملی کروچه توجه کنیم درمی‌یابیم که او به هیچ روی مسائل صورت را (بمعنی قدیمی کلمه) به کار نمی‌برد بلکه همیشه می کوشد که احساس اساسی و ملکهٔ اصلی هر هنرمندی را مورد بررسی قرار دهد. آنچه وجههٔ نظر نقد کروچه است این است که او به ساختار بیانی و عینی کاری ندارد وطبعاً سروکاری با مادهٔ خام بیرون از هنر نیز ندارد از قبیل آنچه درونمایه یا آموزهٔ ذهنی خوانده می‌شود، بلکه سرو کار او با احساس و گرایش و مشغله‌های ذهنی هنرمندان است که در پیکرهٔ کار هنری ایشان تجسّم یافته است. بعنوان مثال، کروچه به این قاعده می‌رسد که کرنی[۱۶] تحت سیطرهٔ عاطفهٔ «ارادهٔ آزاد» بوده است و یا اَریستو[۱۷]، ملهم از آرزوی هماهنگی با نظام موسیقانی کاینات بوده است. بدینگونه نقد کروچه نقدی است اخلاقی و حتی روانشناسانه بویژه اگر توجه کنیم به‌این نکته که او قائل به تمایز و تفکیک میان شخصیت شاعرانه و شخصیت تجربی است و می کوشد که به مطالعهٔ آن شخصیت دومی بپردازد. در نقد عملی کروچه، تکیه و تأکید او بر اتحاد و وحدت اثر هنری، منجّر به تجرید، و حتی در عقیدهٔ من منجّر به نوعی تعمیم میان تهی، می‌شود. اصطلاح «صورت» در کاربُرد کروچه معنائی معکوس یافته: و همان است که هگل آن را Gehalt یا جوهر می‌نامد.

۱۶۳ والری[۱۸]، در فرانسه، درست در قطب مقابل کروچه قرار دارد: و هیچ جای شگفتی نیست اگر کروچه او را خوش نمی‌دارد. والری همچون دیگر ناقدان مدرن، در شعر، توجهش معطوف به همکاری موسیقی کلمات و احساس است و این همان چیزی است که والری آن را کنار آمدن هریک از دوسوی به سود آن دیگری می‌خواند. «ارزش یک شعر وابسته است به میزان تجزیه‌ناپذیری موسیقی و احساس در آن»(۱۰) امّا والری تاکید می کند که «صورت» بمعنی انگاره و طرح pattern است یعنی در ترکیب خاصی که واژه‌ها بخود گرفته‌اند، تا بدانجا که مضمون، دست‌کم در نظریه، محو می‌شود. او به تأیید نقل قولی از میسترال[۱۹] می‌پردازد که: «چیزی جز صورت وجود ندارد»(۱۱) و سخن مالارمه[۲۰] را تأیید می کند که «مادّه چیزی نیست جز علت وجودی «صورت» بلکه یکی از نتایج آن است»(۱۲) والری به گونه‌ای متناقض می‌تواند بگوید که «محتوی چیزی نیست جز صورتی ناخالص یا صورتی آمیخته.»(۱۳) او به ستایش هوگو[۲۱] می‌پردازد زیرا در کار او «صورت است که همواره سیطره دارد ... و اندیشه وسیلهٔ تعبیر است نه هدف.»(۱٤) والری دربارهٔ خودش می‌گوید: «هنگامی که در بهترین آنات وجودی خویشم، محتوی را تابعی از متغیر صورت قرار می‌دهم و همیشه محتوی را از برای صورت به قربانگاه می‌برم»(۱۵) این صورت گرایی تا مرز منشأ شعر در ذهن شاعر گسترش می‌یابد: «گاهی بعضی چیزها جویای آنند که خود را بیان کنند و به تعبیر درآورند ولی گاهی بعضی از وسائل تعبیر، چیزهایی را می‌جویند که به خدمت خویش گمارند»(۱٦) در آغاز، شهود فنی و شهود برخاسته از صورت است که می‌آید: «گاه، اندیشه‌ای زیبا، مؤثر یا عمیقاً انسانی (آنگونه که احمق‌ها می گویند) می‌آید، فقط و فقط برای آنکه دو پارهٔ یک شعر را یا دو اندیشهٔ مستقل را

به یکدیگر پیوند دهد»(۱۷) «و شخصیت‌های اصلی شعر، همیشه، عبارتند از سلاست و استواری ابیات.»(۱۸) والری بگونه‌ای شگرف، به مدیح ارزش عرف‌ها و صورت‌های شناخته شده می‌پردازد؛ صورتهایی از قبیل سونت.[۲۲] زیرا هدف او رسیدن به کار هنری اید آل است که چیزی است وحدت یافته، غیرپیوسته به دیگر چیزها، زمان‌ناپذیر و جاودانه، چیزی رویاروی زوال طبیعت و زوال انسان‌ها، چیزی مطلق که «نظامی است بسته از تمامی اجزاء که در آن هیچ گونه تغییر و تبدیلی روا نیست.»(۱۹) به همین دلیل است که والری توجهی به داستانهای پراطناب رایج ندارد و در خصوص ستیزگاری نمایش، حیرت زده است. و بجای همهٔ اینها، نمونه‌های اید آلی از شعر ناب دشوار عرضه می کند، شعری که تنها سرایندگان موفقش عبارتند از خودش و مالارمه.

در نخستین نگاه، چنین می‌نماید که والری و تی.اس.الیوت[۲۳]، به گونه‌ای بسیار نزدیک، با یکدیگر شباهت دارند، امّا این نکته‌ای است فریب‌دهنده، دست کم در حوزهٔ صورت: الیوت، در نوشته‌های انتقادی خویش، به دشواری اشاراتی به صورت دارد. او علاقمند به بحث در روند خلاقیت و احساس و عواطف است همراه با مسألهٔ «ایمان» و سنت. یا بگوییم بیشترین پیوند او درین مسأله، با موضوع تمایز میان زبان شعر است و زبان نمایشنامه. الیوت، در رفتار مألوف و غیردلنزمتی، بازتاب‌دهندهٔ این اندیشه است که «در یک شاعر کامل، صورت و محتوی، هماهنگ‌اند و یگانه. درست است که همیشه صورت و محتوی یک چیزند ولی همیشه نیز درست است که بگوییم آنها دو چیزند جدا از یکدیگر.»(۲۰) او سخت دلبستهٔ الگوهای صورِ خیال است، همان «نقشهای قالی»: تصویری که او از یکی از داستانهای هنری جیمز[۲۴] گرفته است. با اینهمه الیوت را با اصطلاح یا مفهوم «صورت» سروکاری نیست. به همین گونه آی.ا.ریچاردز[۲۵] نیز، که پُرتأثیرترین ناقد انگلیسی قرن ماست کاری با مسألهٔ «صورت» ندارد. او می گوید: «همکاری نزدیک صورت و معنی، سرالاسرار مسألهٔ سبک در شاعری است.»(۲۱) او این سخن را بدین جهت می گوید که منکر امکان وجود ارزشهای صوتی یا تأثیرات وزنی جدا از معنی شود. صورت، از نظر او، امری ذوب شده و فانی در امیال و گرایشهاست. ویلیام امپسون[۲۶]، برجسته‌ترین شاگرد ریچاردز نیز، با مسألهٔ «صورت» سروکاری ندارد. او به مطالعه در باب انواع «ابهام»‌های زبان شعر می‌پردازد، ابهامهایی که در یک پاره از شعر و یا در کلمه‌ای خاص وجود دارد. وی در ۱۹۵۲ که کتاب ساختار کلمات پیچیده[۲۷] را نشر داد بیشتر ملتزم به نوعی واژه‌شناسی شد تا نقد ادبی. یک ناقد برجستهٔ انگلیسی دیگر بنام اف.آر.لیویس[۲۸]، که درونمایه‌هایی از نقد الیوت و ریچاردز را، تلفیق کرده بود، او نیز با مسألهٔ صورت سروکاری ندارد. «صناعت، قابل مطالعه و داوری است، مادام که حسّاسیت هنرمند را بیان کند درغیر این صورت تجرید و انتزاعی است ناسودمند.»(۲۲) بظاهر چنان می‌نماید که لیویس تکیه و تأکیدش بر مسائل زبانی و ارزشهای کلامی است، امّا خیلی سریع، این مسائل را رها می کند تا به موضوع عواطف و اندیشه‌هایی بپردازد که هنرمند حامل آنهاست. روش لیویس، در عمل، بگونهٔ شگفت‌آوری مشابه چیزی است که در کروچه وجود دارد.

تنها ناقد برجستهٔ انگلیسی که سخت دلبستهٔ «صورت» است هربرت رید[۲۹] است. او علاقهٔ بسیار زیادی به هنرهای زیبا دارد با کلایوبل[۳۰] و راجرفرای[۳۱] و نظریه‌های ایشان در باب «صورت برجسته»[۳۲] آشنایی دارد. و به رومانتیک‌ها بسیار نزدیک است (بویژه به کالریج)(۲۳)

و به تی.ای.هیوم[۳۳] که نظریهٔ تمایز میان تجرید و همدلی عاطفی[۳۴] را از وُرینگر[۳۵] گرفته است، تمایز میان تجرید و صورت اُرگانیک را. هربرت رید به دفاع از صورتِ اُرگانیک می‌پردازد و در آنسوی موسیقی کلمات و تصویر و استعاره و ساخت و مفهوم، معتقد است که «ساختی وجود دارد که تجسم کلمات است در طرح یا صورت.»(۲۴) امّا در عمل، هربرت رید، یک عاطفه گرای است بمانند الیوت، با اندکی تفاوت در مشرب که تمایل او به رومانتیسم بیشتر است و پیوسته در جستجوی «شبکهٔ عواطف»(۲۵) است بخاطر حساسیت و سرانجام بخاطر شخصیت روانکاوانه‌ای که او، با ابزارهای فروید و یونگ، به‌مطالعه درباب آنها می‌پردازد.

اوضاع و احوال درنقد امریکائی بکلّی دیگرگون است. اگرچه دشوار نیست که بگوئیم نومنتقدان امریکائی[۳۶] از الیوت و ریچاردز نشأت گرفته‌اند. اصطلاح عام «نقدِ نو» تنوع چشم‌گیری دارد که سراسر نقدِ امریکائی را در پوشش خود می‌گیرد؛ از آنچه در سالهای اخیر نوشته شده است تا تناقض و تضاد ژرف و حادی که ناقدان بزرگ را از یکدیگر جدامی کند. مسألهٔ «صورت» میدان آزمایش خوبی است. ما در اینجا، به ضرورت مقال، می‌توانیم بسیاری از ناقدان برجسته را، که وجههٔ اصلی نظر ایشان نقد اجتماعی و سیاسی و روانکاوانه است، امثال ادموند ویلسون[۳۷] یا لیونل تریلینگ[۳۸]، به یکسوی نهیم. و منتقدان مدرن امریکائی را به سه دسته تقسیم کنیم: کنث‌بیرک[۳۹] و بلک‌مور[۴۰] را در کنار یکدیگر قرار دهیم ورنسوم[۴۱] و وینترز[۴۲] و آلن تیت[۴۳] هم یک گروه‌اند. کلینت بروکز[۴۴] و و.ک.ویمست[۴۵] نیز در اصول با یکدیگر توافق دارند. کنث بیرک، روش مارکسیسم و روش روانکاوی و روش مردم‌شناسانه را با علم دلالت ترکیب می‌کند تا نظامی از رفتار انسانی بوجود آورد و نیز انگیزه‌هایی که ادبیات را، فقط بعنوان نقطهٔ آغاز یا وسیله‌ای برای تعبیر و بیان، به کار می‌برد. او در نخستین کتابهایش هنوز توجهی به مسألهٔ «صورت» دارد، امّا صورت، درین کتابها، بدین گونه تعریف می‌شود: «تحریک امیال و آرزوها و اشباع آنها. و یک کار هنری وقتی دارای صورت است که هر بخش آن خواننده را به بخش دیگر بکشاند و او را منتظر بخش دیگر قرار دهد، تا پایان»(۲۶) در اینجا، بمانند آنچه ریچاردز می‌گفت، تمام سنگینیِ بار، به پاسخ عاطفی خواننده باز می‌گردد. در کتاب «فلسفهٔ صورت ادبی»[۴۶]، صورت، برروی هم تابعی است از تفسیر شعر بدین‌اعتبار که شعر «رشته‌ای از استراتجی‌هاست برای فرا گرفتن موقعیت‌ها»(۲۷) شعر، در عمل، کاری است که در آن شاعر، حویشتنِ خویش را، تطهیر می‌کند. بلک‌مور، که بشدّت تحت تأثیر بیرک است، به همین گونه مفهومی روانشناسانه از «صورت» دارد: «هدف غائی صورت این است که نمونه‌ای از احساس را ـ که زندگی از برای آن به وجود آمده است ـ هستی بخشد.»(۲۸) امّا بلک‌مور، بگونه‌ای صمیمانه‌تر از بیرک متوجّه ادبیات، واژه‌ها، بافت، وزن، و گاه مبادی تالیف و ترکیب است، همان چیزی که او، بگونهٔ شگفتی‌آوری، آن را «صورتِ اجرائی»[۴۷] می‌خواند(۲۹).

ج.ک. رانسوم را که معمولاً بعنوان بنیادگذار نقدِ نو شناخته می‌شود و نیز آیور وینترز را ـ برغم مخالفتهایی که با یکدیگر دارند ـ می‌توان در یک طبقه قرار داد بعنوان ناقدانی که بار دیگر به ثنویّتِ باستانی باز گردیده‌اند. رانسوم میان «بافت»[۴۸] و «ساخت» در شعر، تمایز قائل است: بنظر می‌رسد که بافت عبارت باشد از جزئیات وتفاصیلی که اهمیّت بسیار ندارند. همان زندگی موضعی و ملموس شعر است که با تفاصیل و جزئیات منطقی نه چندان مهمش اعادهٔ

Dinglichkeit می کند یعنی «جسم» یعنی غنای کیفی جهان را. حال آنکه «ساخت» عبارت است از بیان منطقیِ ناگزیر واقعیت که شعر باید آن را عهده‌دار شود. (۳۰) بنظر می‌رسد که ثنویتِ صورت و محتوی یا پیام و آرایه‌ها، بار دیگر در اینجا اعاده شده است. آیور وینترز، که سخت معتقد به مشرب اخلاقی است تأکید می کند که «شعر بگونه‌ای عقلانی و قابل دفاع، بیان کنندهٔ یک تجربهٔ انسانی است»(۳۱) صورت، امری است اخلاقی: نظام بخشیدن به ماده است. (۳۲) حتی می‌توان گفت که صورت، بخش حساسی از اجزای «محتوی اخلاقی» است که آشتیِ نهانی میان احساس و صناعت را سامان می‌بخشد. ثنویتی مشابه این، در نظریهٔ آلن‌تیت وجود دارد در مفهوم کشش tension که در آن با دو اصطلاح کشش به بیرون extension و کشش به درون Intension نوعی جناس احساس می‌شود چیزی که با اصطلاح «بافت» texture در نظر رانسوم شباهت دارد.

در میان منتقدان امریکائی، صورتگرای راستین کلینث بروکس است که بطور قاطعی از پذیرفتن این ثنویت امتناع دارد و بیش از هر ناقد امریکائی دیگری چشم‌انداز اُرگانیک را می‌پذیرد. بروکس همچنین از جانبی وارد می‌شود که ریچاردز و امپسون سخن می گفتند. او دست کم در نخستین نوشته‌هایش، با واژگانی برخاسته از قلمرو روانشناسی، سخن می گوید و شعر را بعنوان «ساختار» کشش‌ها tensions، اجتماع نقیضین Paradox و آیرونی[۴۹] تحلیل می کند. دو اصطلاح اجتماع نقیضین و آیرونی در حوزهٔ مفهومی بسیار وسیعی در نوشته‌های او به کار رفته است: آیرونی عبارت است از: «اصطلاحی عام برای نوعی کیفیتِ بیانی که عناصر متنوعی از سیاق عبارت، به قرینه، دریافت شوند»(۳۳) بدینگونه او به تحلیل وحدت سیاق، تمامیت و انسجام برخاسته از «صورت» و یکپارچگی یک شعر می‌پردازد و منکر «بدعت پیشگی توصیح و بازگویی» است یعنی منکر این است که محتوی یک شعر را بتوان به نثر بازگو کرد. بروکس فریفتهٔ آنچه از راه خطا و قیاسِ غلط با زیست‌شناسی، صورت ارگانیک خوانده شده است، نمی‌شود. ولیکن بشدت طرفدار کلیتی totality است که دارای جنبه و جانب زبانی است و برخوردار از ساختار برخاسته از صورت. با همه گرفتاریی که در حوزهٔ استعمال اصطلاحاتی از نوع استواری resolution و «توازن» و «هماهنگ‌سازی» برای او وجود دارد، بروکس در مرحلهٔ نخست یک ناقد و تحلیل گر شعر است ناقد و تحلیل گر یک قطعه شعر بصورت جداگانه. در نوشته‌های مؤلفان امریکائی بحث دربارهٔ یک نظریهٔ ارگانیک، در سطح مجردِ فلسفی، بیشتر در حوزهٔ علم‌الجمال مطرح شده است: در نوشته‌های ویلیام ک. ویمست که اخیراً با همکاری بروکس کتاب تاریخ مختصر نقد ادبی را تالیف کرده است و در نوشته‌های سوزان لنگر[۵۰] که بیشتر متکی به اندیشه‌های کاسیرر[۵۱] و بل[۵۲] است و هنر را به گونهٔ «آفرینش صورت‌های رمزی احساس انسانی» تعریف می کند (۳۴) و نیز در نوشته‌های موریس وینترز[۵۳] در کتاب فلسفهٔ هنر (چاپ ۱۹۵۰) و نیز در نوشته‌های الیزیوویواس[۵۴].

مفهوم «صورت ارگانیک» و مفهوم «وحدت درعین تنوع» و مفهوم «آشتی بخشی اضداد» بیشتر از اندیشه‌های کالریج سرچشمه گرفته و از طریق رومانتیک‌های آلمان. ولی در آلمان، سنت آن، دست کم در عمل، به فراموشی سپرده شده است. در قرن نوزدهم صورت گرائی هربارت[۵۵]، جنبش بزرگی در حوزهٔ علم‌الجمال به شمار می‌رفت و در آن «صورت» بعنوان سطح

حسّی یا ترکیب اصوات تلقی می‌شد. این تأثیر بیشتر در قلمرو هنرهای زیبا و موسیقی بود (مثلاً در نظرگاهِ ا. هانسلیک[56]) ولی بر نقد ادبی تأثیری چندان عمیق نداشت. تحقیقات ادبی در آلمان یا حبة عقدةاللعه داشت یا، چنانکه در قرن بیستم دیده می‌شود، بگونهٔ گسترش یابنده‌ای ناظر به‌تاریخ اندیشه‌ها geistesgeschichtlich و روانشناسانه بود و تحت تأثیر چهرهٔ پُرهیمنهٔ دیل‌تی[57] و تلقی او از مفهوم تجربه Erlebnis -حتی مکتب استفن گئورگ[58] را ـ که در آن توجه به اهمیت صورت تا حدی احیا شده است ـ به دشواری می‌توان یک مکتب صورتگرای تلقی کرد. گاندلف[59] در کتابی که دربارهٔ گوته نوشته است، بر آن است تا موضوع گشتالت را بازسازی کند، اصطلاحی که نوعی ترکیب مبهم زندگینامه و نقد را مطرح می کند. درین چهره، که هاله‌ای از قهرمانیگری در آن به چشم می‌خورد، میان Erlebnis (=تجربه) و کار هنری تمایزی وجود ندارد با این نتیجه که گاندلف هنر و زندگی را به گونهٔ مغشوشی بهم می آمیزد.

در حوزهٔ تحقیقات آکادمیک محض، اُسکار والتزل[60] بار دیگر توجه خویش را به مسائل مربوط به صورت معطوف داشته است: اگر چه این اصطلاحات قبلاً به کار رفته بود. ولی من بر آنم که او، مسألهٔ دوسویهٔ «ماده و صورت» را در آلمان با محتوی و ساخت Gehalt und gestalt جابه جائی بخشید و آن را دیگر بار بدین نام غسل تعمید داد. امّا کارهای او، یا با ابزارهای فنّی شخصی سر و کار دارد یا با Die Wechselseitige Erhellung der kunste، یعنی انتقال مقولاتی که ولف‌لین[61] به تقسیم آنها پرداخته، انتقال آنها از تاریخ هنر به تاریخ ادبیات. این نظریه در پیرامون تکامل سبک‌ها بود. در این نظریه، تفسیر انواعی که با نگرشی وسیع مورد نظر قرار می گیرند یا از رهگذر تاریخ اندیشه است یا از رهگذر مطالعه در تغییرات مبهم «رؤیت.» من برآنم که این سخن را دربارهٔ کتاب «تاریخ صورت‌ها در شعر آلمانی»(۱۹٤۹) تألیف پُل بک‌مان[62] نیز می‌توان گفت. در آنجا «تاریخ صورت» بدینگونه تعریف می‌شود: «تاریخ شکل گیری اندیشه‌های انسانی»(۳۵) بدین معنی که «صورت» همواره با تحول ایستارهای انسانی در برابر جهان، تحول و تغییر می‌پذیرد، شناخت انسان نسبت به خویش و تفسیر انسان از خویش یا حتی در شکل انعطاف به‌سوی صورت Formwille و یا بگونه‌ای تناقض‌وار: اندیشیدن برخاسته از صورت Formgedanke بک‌مان و بسیاری از صاحبنظران آلمانی دیگر، با اصطلاح «صورت درونی» Inner Form سروکار داشته‌اند اصطلاحی برخاسته از سنّتِ نوافلاطونیان و از طریق شاتسبوری[63] به وینکل‌مان[64] و گوته و ویلهلم فن همبولت[65]. امّا این اصطلاح همچنان در ابهامِ خویش باقی است. زیرا هیچ کس نمی‌تواند میان «صورتِ درونی» و «صورتِ بیرونی» تمایزی قائل شود. چنین بنظر می‌رسد که «صورتِ درونی» نوعی استعاره است برای مجموعه‌ای از ایستارهای روانشناسانه و فلسفی که برگردِ مرکزی خاص درحرکت‌اند. بنظر من کتاب بُک‌مان، تا حدی، تاریخ اندیشه‌هاست نه بحثی است در قلمرو صورت و نه بحثی است انتقادی، بلکه تاریخی و نسبی است، بیشتر وجههٔ همتِ آن نشان دادن تحول از رمزگرائی قرون‌وسطا به هنر بیان است Ausdruckskunst و از آنجا به بیان خویشتن خویش، در نظریهٔ رومانتیک‌ها.

اصطلاح «صورت اُرگانیک» بوسیلهٔ گونتر مولر[66] و هورست اوپل[67] نیز، در آلمان، احیا شد با تکیه و تأکیدی فراوان بر قیاساتِ زیست‌شناسانهٔ آن. در مقایسهٔ میان یک اثر هنری با یک موجود زنده، به وسیلهٔ این دو مؤلف، چندان زیاده‌روی و افراط وجود دارد که آن دو همواره در

معرض این خطرند که تمایز میان هنر و زندگی (تمایز میان یک اثر هنری ساختهٔ دست انسان و یک جانور یا درخت) را از یادببرند. مثلاً مولر در باب طرح زمانی یک داستان، بدان گونه سخن می‌گوید که گویی سخنش درباب اسکلت یک حیوان است (۳۶) و چنان است که گویی تحقیقات ادبی شاخه‌ای از دانش زیست‌شناسی است.

در بعضی از کشورها، از جمله در فرانسه، اگزیستانسیالیسم، توجهی به مطالعات ادبی بعنوان فلسفه داشته است ولی جای شگفتی‌ست که در آلمان، اگزیستانسیالیسم کوشش خود را برمتن اثر ادبی متمرکز ساخته است و بر ساخت ظاهری آن، چرا که اگزیستانسیالیسم آلمانی به مسألهٔ تاریخ اندیشه‌ها و جامعه‌شناسی و روانشناسی بی‌اعتماد است. ماکس کومرل[۶۸] و امیل اشتایگر[۶۹] بگونه‌ای خاص نسبت به مسألهٔ صورت توجه و آگاهی دارند. اگرچه این دو نویسنده به‌دشواری نسبت به مفهوم عام صورت از خود اهتمامی نشان می‌دهند؛ امّا از رهگذر تفسیر بعضی فقرات یا از رهگذر نظریهٔ انواع ادبی در ارتباط با زمان و زمانه است که با موضوع صورت سروکار پیدا می‌کنند. در کتاب برجسته‌ای که فردریک بُل‌نو[۷۰] در باب ریلکه نوشته است خطرهای تلقی اگزیستانسیالیستی، از نظرگاه ادبی، بگونه‌ای آشکار خود را نشان می‌دهد: دربن کتاب با شعرها، غالباً، به گونهٔ بیاناتی فلسفی برخورد شده است بیاناتی که یا بعنوان مقوله‌ای درست باید پذیرفته آید یا بعنوان امری نادرست مردود شناخته گردد.

تصور می‌کنم، به رغم حقیقتِ اساسی‌یی که در نظریهٔ «صورت ارگانیک» یا وحدت محتوی و صورت وجود دارد، امروزه ما به نوعی بُن‌بست رسیده‌ایم. در پایان این بحث نگاهی به صورتگرایان روسی[۷۱] ـ که در مقالهٔ «انقلاب علیه پوزیتیویسم» مورد بررسی قرار گرفته است ـ می‌تواند این نتیجه‌گیری را تأیید کند و دست‌کم راه بیرونشدی ازین بن‌بست را به ما بنمایاند. جنبش صورتگرایان روسی، در غرب، چندان شناخته نیست زیرا، در روسیه، بشدّت سرکوب شده است و متون آن را به دشواری می‌توان به دست آورد. امّا امروز، توصیف خوبی از آن جنبش در کتاب **صورتگرایان روسی** تألیف ویکتور ارلیچ[۷۲] بزبان انگلیسی در دسترس است. (۳۷) که ما را به گونه‌ای دقیق در آشنائی با اصول و مبانی این نظریه یاری می‌دهد. در نظر صورتگرایان روسی «صورت» تبدیل به شعاری شده است، شعاری فراگیر که بسادگی معنی آن عبارت است از مجموعهٔ آنچه یک اثر هنری را بوجود می‌آورد. صورتگرایان روسی، علیه نقد ایدئولوژیکی که در پیرامون ایشان وجود داشت، در مقام ستیزندگی و تعرض بودند و نیز علیه اندیشهٔ حاکمی که «صورت» را بگونهٔ ظرفی تلقی می‌کند که محتویِ از قبل آماده را درآن می‌ریزند. آنان بمانند بسیاری از ناقدان قبل از خود و بعد از خود از وحدت جدائی‌ناپذیر محتوی و صورت دفاع کردند و از محال بودن خط‌کشی میان «عناصر زبانی» و «اندیشه‌هایی» که در آنها بیان شده است. بدینگونه محتوی خود از عناصر صورت است. برای مثال، حوادثی که در یک داستان روایت می‌شود، بخشهایی از محتوی‌اند. و از سوی دیگر همان شیوه‌ای که آن حوادث را، در پیرنگ[۷۳] داستان، نظام بخشیده است، خود بخشی از صورت است و اگر ازین نظام خارج شود دیگر تأثیرات هنری خویش را از دست داده است. حتی در سطح جمال شناسانهٔ زبان، که غالباً بخشی از صورت به حساب می‌آید، کلمات، که بخودی خود، عادتاً، ارزش جمال شناسانه ندارند، از آن چشم‌اندازی که مجموعه‌های معنائی را به وجود می‌آورند و از آن دیدگاه که به تنهائی دارای

تأثیرات جمال‌شناسانه‌اند، باید از یکدیگر متمایز شوند. صورتگرایان روسی، در بسیاری از موارد، بگونه‌ای متناقض‌وار، دو راه‌حل، برای این موضوع، درپیش گرفته‌اند: یکی از آنها گسترش دادن مفهوم «صورت» است «صورت، آن چیزی است که یک کاربرد زبانی را به اثری هنری تبدیل می کند.» بدینگونه ویکتور شکلوسکی[74] می گوید: «مشرب صورت گرایی، به هیچ روی، منکر مسالهٔ ایدئولوژی یا محتوی، در هنرها، نیست. بلکه همان چیزی را که دیگران، به اصطلاح، محتوی می‌خوانند، این مکتب، از جنبه‌های صورت به حساب می‌آورد.»(٣٨) ویکتور ژیرمونسکی[75] اعتراف می کند که اگر منظور از جنبهٔ صوری، همان جانب جمال شناسانه باشد، در آن هنگام، تمام حقایق محتوی، در آثار هنری، پدیده‌های صوری بشمار خواهند آمد.» این عقیده او را برآن می‌دارد تا بگوید: «عشق و اندوه و درگیریهای درونی تراژیک و اندیشه‌های حسی و غیره... جائیکه باید در شعر، وجود ندارد بلکه هرچه هست درصورت عینی Concret Form آنهاست.»(٣٩) رومن یاکوبسون[76]، از همین‌جا، عقیدهٔ به عدم مسئولیت هنرمند را نتیجه‌گیری می کند: «این مسخره است که ما اندیشه‌ها و احساس‌ها را به شاعر منتسب کنیم، همانگونه که در قرون وسطا به هنگام نمایش یهودای اسخریوطی، مردم حمله‌ور می‌شدند و هنرپیشه را مورد ضرب و شتم قرار می‌دادند. چرا شاعر باید در برابر درگیری اندیشه‌ها مسئولیتی بیشتر از آن داشته باشد که در برابر نبردی دو به دو با شمشیر یا شلول؟»(٤٠) اندیشه‌ها بمانند رنگ‌هایی هستند بر روی بوم نقاشی، وسیله‌هایی هستند برای هدف که در یک کلیّت هنری ـ که ما آن را صورت می‌خوانیم ـ به وظیفهٔ خویش عمل می کنند.

امّا صورت گرایان روسی، غالباً، برآنند که اگر بسادگی بگوییم «صورت» مشتمل برمحتوی است، کافی نیست. آنان ثنویّت کهن را به ثنویّتی نو، بدل کرده‌اند: یعنی از رهگذر تقابل میان عناصر غیرجمال شناسانه، که بیرون هنر قرار دارند، و از سوی دیگر «وسائل» هنری. از نظر آنان «وسیله» Priyom تنها موضوع قابل بررسی در مطالعات ادبی است و این امر موجب آن شده است که در نظر آنان «صورت» جانشین مفهوم مکانیکی مجموعه‌ای از صناعت‌ها شده است تا جانشین شیوهٔ عملی که می‌توان آن را مورد مطالعه و بررسی قرار داد، چه جداگانه و چه از رهگذر روابط شبکه‌وار متضاد. صورت گرایان روسی، بویژه در نوشته‌های اولیه‌شان، زبان شعر را چنان تجزیه و تحلیل کردند که زبانی است ویژه، و صورت‌زدائی deformation تعمدی کلام عادی، از خصایص اصلی آن است. آنان این کار را «آشوب نظام یافته»ای خواندند که بوسیلهٔ شاعر علیه کلام عادی ایجاد می‌شود. آنان به مطالعه در باب ردهٔ صوتی کلمات و هارمونی مصوت‌ها و خوشه‌های آوائی صامت‌ها و قافیه و ایقاع نثر و وزن پرداختند و تکیه و تأکید بسیاری بر نتایج زبانشناسی معاصر داشتند و تصوری که زبانشناسی از واکPhonem دارد و روش ادای وظیفهٔ واک‌ها. بدینگونه ایشان مجمعی از پوزیتیویست‌ها بودند با ایدآلی علمی و تقریباً تکنولوژیک در تحقیقات ادبی. تلقی ایشان از «صورت» تقریبا عبارت است از مجموعهٔ روابط میان عناصر یک کار هنری. اگر چه ابزارهای ایشان بسیار دقیق بود، امّا آنان باردیگر به حوزهٔ «صورتگرائی» بلاغی بازگشتند.

در فاصلهٔ میان دو جنگ جهانی، هنگامی که صورتگرائی روسی به لهستان و چکسلواکی صادر شد در آنجا با سنّتِ آلمانی Gestalt و Ganzheit یعنی شمول و کلیّت، بهم آمیخت و همچنین آمیخته شد به نگرش فلسفی نسبت به طبیعتِ موضوع؛ آنگونه که در پدیدارشناسی

هوسرل[۷۷] دیده می‌شود یا بگونه‌ای دیگر در فلسفهٔ صورت‌های رمزی، دراندیشهٔ کاسیرر. مجمع چک‌ها، که در پیرامون انجمن زبانشناسی پراگ ـ که دیگر اکنون فعالیّتی ندارد ـ گرد آمده بود، این نظریه را بجای «صورتگرایی»، «ساخت گرایی»[۷۸] خواند، زیرا آنان احساس کردند که اصطلاح ساخت (که نباید به غلط مرتبط با امورِ معماری خالص تفسیر شود.) با کلیّت و تمامیّتِ اثر هنری تطابق بیشتری دارد و از سنگینی بعضی حدسهای مرتبط با جنبهٔ خارجی ـ که در کلمهٔ «صورت» وجود دارد ـ برکنار است. ایشان برآن بودند که «صورت» را به گونه‌ای خالص، همچون مجموعه‌ای از وسیله‌ها نمی‌توان مورد بررسی و مطالعه قرار داد و برآن بودند که صورت امری کاملاً حسّی نیست، حتی کاملاً مرتبط با زبان نیست. زیرا بازتاب‌دهندهٔ «جهانی» از تم‌ها و موتیوها، کاراکترها و پیرنگ‌هاست. پدیدارشناس لهستانی، رومن اینگاردن، در ادبیات خلاق Das Literariche Kunstwerk (چاپ ۱۹۳۱) منسجم‌ترین بیانی را از این نظریه عرضه کرده است که: هر کار هنری، یک کلیّت است امّا کلیّتی که ترکیب شده است از والادهای[۷۹] مختلف و متفاوت(۴۱) این چنین مفهومی از کار ادبی خلاق، سبب می‌شود که از دو لغزش برکنار بمانیم: نخست، افراط در نگرش اُرگانیستی که به کلیّتی گنگ ما را می‌کشاند تا از درک عادلانه و درست موضوع محروم شویم، دو دیگر خطری که در طرف مقابل وجود دارد و آن عبارت است از نگرش اتمیستی به اجزای کار هنری. بنظر می‌رسد که کتابی از نوع Das sprachliche Kunstwerk (چاپ ۱۹۴۸) تالیف وولف گانگ کایسر[۸۰]، در جهتی درست نسبت به این موضوع قرار دارد اگر چه پذیرفتن بعضی از تقسیمات آن دشوار می‌نماید. مفهومی از مسالهٔ والادها[۷۹] در کتاب نظریهٔ ادبیات (تألیف نگارندهٔ این مقال و اوستن وارن[۸۱]) (چاپ ۱۹۴۹) گسترش یافته است که می‌تواند ما را به تحلیل غیرتجریدی کارهای هنری راهنمون شود بی‌آنکه تسلیم نظریه‌هایی شویم که در باب کلیّت و تمامیّت و وحدتِ صورت و محتوی وجود دارد.

امّا، بار دیگر، چنان بنظر می‌رسد که حتی یک تجزیه و تحلیل کامل ساختار کار هنری، همهٔ آن چیزی نیست که تحقیق ادبی خوانده می‌شود. چنان که پیش ازین یاد کردیم، هرکار هنری عبارت است از کلیّتی در ارزشها که تنها وابسته به ساختار نیست بلکه در چیزی است که جوهر آن اثر هنری است. تمام کوششهایی که در جهت بیرون کشیدن ارزشها از آثار ادبی، انجام شده است با شکست روبرو شده است و باز هم با شکست روبرو خواهد شد زیرا جوهر واقعی این آثار، همان «ارزش» است. مطالعات ادبی نمی‌تواند و نباید از نقد ادبی، که قلمرو داوری ارزشهاست، جدا شود. باید در مقالتی دیگر به دفاع ازین نکته پرداخت که ما نمی‌توانیم ساخت و صورت را از مفاهیمی همچون ارزش، هنجار (نرم) و وظیفه (کارکرد) جدا کنیم و نیز این نکته که دانشی دانشی، بعنوان صورت و ساخت و سبک، جدا از چشم‌اندازی جمال شناسانه، و جدا از یک مرکز انتقادی، امری است ناممکن.

●

* در سالهای ۷۷ ـ ۱۹۷۵ در امریکا به سرم زده بود که کتابچه‌ای در باب «صورتگرایان روسی» Russian Formalists تهیه کنم هرجا مقاله و بحثی می‌دیدم جمع آوری می‌کردم و گاه تلخیص یا ترجمه. این مقاله از همان مقالات است و مدخل بسیار خوبی است بر مسالهٔ «صورت» یا «فرم» در برداشت‌های ناقدان قرن بیستم. نویسندهٔ مقاله بزرگترین مورخ و

صاحبنظر در این گونه مباحث است و نیازی به معرفی ندارد، اما نشانی مقاله؛ فصل چهارم کتاب:

Concepts of Criticism by René welleк edited and with an Introduction by Stephen G. Nichols, Jr. Yale University Press, Seventh Printing, 1973, PP. 54-68.

1) Form
2) Structure
3) analitical Philosophy
4) Ludwig Wittgenstein
5) Roman Ingarden
6) Harold Osborne
7) Coleridge
8) De Sanctis
9) Croce
10) Russian Formalists
11) American New Criticism
12) German «Formgeschichte»
13) Georg Lukâcs
14) Formalist
15) «expression - intuition»
16) Corneille
17) Ariosto
18) Valéry
19) Mistral
20) Mallarmé
21) Hugo
22) Sonnet
23) Henry James
24) I. A. Richards
25) William Empson
27) the Structur of Complex words
28) F. R. Leavis
29) Herbert Read
30) Clive Bell
31) Roger Fry
32) significant Form
33) T. E. Hulme
34) Empathy
35) Worringer
36) New Critics
37) Edmund Wilson
38) Lionel Trilling
39) Kenneth Burke
40) Blackmur
41) Ransom
42) Winters
43) Allen Tate
44) Cleanth Brooks
45) W. K. Wimsatt
46) The Philosophy of Literary Form
47) «executive form»
48) Texture
49) Irony
50) Susanne Langer
51) Cassirer
52) Bell
53) Morris
54) Eliseo Vivas
55) Herbart
56) E.Hanslick
57) Dilthey
58) George - School
59) Gundolf
60) Oskar Walzel
61) Wolfflin

62) Paul Böckmann
63) Shaftesbury
64) Winckelmann
65) Wilhelm von Humboldtc
66) Günther Müller
67) Horst Oppel
68) Max Kommerell
69) Emil Staiger
70) Friedrich Bollnow
71) Russian Formalists
72) Victor Erlich
73) Plot
74) Victor Shklovsky
75) Victor Zhirmunsky
76) Roman Jakobson
77) Husserl
78) Structuralism
79) Strata
80) Wolfgang Kayser
81) Austin Warren

●●●

1) W. Elton, *Aesthetics and Langueage* (oxford, 1954) p. 12
2) «Das Form - Inhalt - Problem im Literatichen Kunstwerk» *Helicon*, I (1938), 51-67.
3) *Aesthetics and Criticism* (London, 1955), P. 289.
4) W. K.Wimsatt and Cleanth Brooks *Literary Criticism* (New york, 1957), p. 748.
5) «Einführung in die Aesthetik Tschernyschewskijs» (1952) , in *Beiträge zur Geschichte der Aesthetik* (Berlin 1954), p. 159.
6) Eng. Trans., *Aesthetic* (2nd ed. London, 1922), p. 16.
7) Ibid., p. 98.
8) Ibid., p. 51.
9) «Breviario di Estetica,» in *Nuovi saggi di estetica* (3rd ed. Bari, 1948), p. 34.
10) *variété*, 5 (30th ed paris, 1948), 153.
11) *vues* (paris 1948) p. 173.
12) Ibid., p. 188.
13) *variété*, 3 (45th ed. paris, 1949), 26.
14) *vues*, p. 180
15) «propos me Concernant,» in Berne - Jouffroy, *Présence de valéry* (Paris 1944), P. 20.
16) *variété*, 5. 161.
17) *Tel Ouel*, 2 (36th ed. paris, 1948), 76.
18) *variété*, I (91st ed. paris, 1948), 78.
19) Ouoted in charles Du Bos, *Journal* 1921 - 23 (Paris, 1946), P. 222 (January 30, 1923)

20) Introduction to Ezra Pound, *Selected Poems* (London, 1928), P. X.

21) *Practical Criticism* (New york, 1949), p. 233.

22) *Education and the University* (London, 1943), p. 113.

23) Cf. *The True Voice of Feeling, Studies in English Romantic Poetry* (London, 1953).

24) *Collected Essays in Literary Criticism* (London 1948), p. 60.

25) Ibid, P. 71.

26) *Counter - Statement*, (2nd ed. Los Altos, Calif., 1953), p. 124.

27) *The Philosophy of Literary Form* (Baton Rouge 1941), p. 1.

28) *The Lion and the Honey Comb* (New york 1955), P. 268.

29) Ibid., P. 273.

30) see *the world's Body* (New york, 1938), especially the chapter, «Poetry: A Note in ontology»: and *the New Criticism* (Norfolk, Conn., 1941) The chapter, «Wanted: An ontological Critic.»

31) *In Defence of Reason*(Denver, 1947), P. 11.

32) Ibid., 64 n.

33) *The well wrought Urn* (New york, 1947), p. 191

34) *Feeling and Form* (New york, 1953), P. 40.

35) Hamburg, 1949, P. 13.

36) See *Die Gestaltfrage in der Literaturwissenschaft Und Goethes Morphologie* (Halle, 1941) and «Morphologische Poetik» in *Helicon*, 5 (1943); and oppel, *Morphologie der Literatur wissenschaft* (Mainz, 1947).

37) The Hague, 1955.

38) Loc. cit., P. 160.

39) Loc. cit., P. 159.

40) *Novyeshaya Russkaya Poeziya* (Prague, 1921) PP. 16-17.

41) Halle, 1931, P. 24. «Die Wesensmässige Struktur des Literarischen Werkes Liegt m. E. darin, dass es ein aus mehreren heterogenen Schichten aufgebautes Gebilde ist.»